

فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

مأبجانه ومركز اطلع رست الى
بنياودايرة المعارف اسلامي

الشمس العربية المسلم

الجزء الثاني

شماره ٦٢٤٨٦
رقم ١٥٥
تاريخ ١٤٢٧/٣/١٥



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي



رئيس مجلس الإدارة: مهير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: محمود القاضي

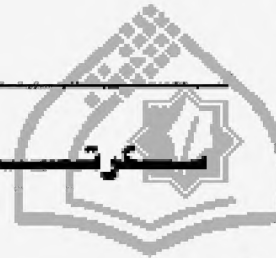
مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته

فاطمة قنديل

مكتبات: أمال صلاح

صالح راشد



مركز تحقيق وتطوير علوم إلكترونية

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١٠٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة / القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - دبي / أبو ظبي ٣٠ درهم.

• الاشتراكات في المجلد ٢

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج ٠ م ٠ ع ٠
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر: ثلاثة جنيهات

ISSN 1110 - 0702

• الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو متوليها المعتمدين .

الشعر العربي المعاصر

الجزء الثاني

مكتبة جامعة مصر مركز الأبحاث
بنهاور رابعة ١٩٩٦

• في هذا العدد



• مفتوح

- ٥ رئيس التحرير
- ٩ كمال أبو ديب
- ٣٤ محسن جاسم الموسوي
- ٦٢ خلدون الشمعة
- ٧٤ حاتم الصكر
- ٩٤ عبدالقادر الرباعي
- ١١٩ محمود أمين العالم
- ١٢٨ محمد عواد
- ١٤١ فخري صالح
- ١٥٠ يوسف زيدان

- اللحظة الراهنة في الشعر
- مرجعيات نقد الشعر العربي

- المناقفة الإليوتية

- قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة

- معنى المعنى: تجليات في الشعر المعاصر

- إطلالة على الدلالة العامة لشعر رفعت سلام

- الأرض اليباب وأنشودة المطر

- سعدى يوسف: شعرية قصيدة التفاصيل

- الشعر الصوفي المعاصر

• شاعرة نوبل

- فيسوافا شيمبورسكا

- اثنتا عشرة قصيدة

المجلد
الخامس عشر
العدد الثالث

خريف ١٩٩٦



- ١٦١ دوروتا مثنوي
- فيسوافا شيمبورسكا

● آفاق نقدية

- مدخل إلى قصيدة النثر

—وزان برنار ٢٨٥

● آفاق تراثية

- معلقة امرئ القيس

عبدان حيدر ٢١٢

● أحمد عبد المعطي حجازي: ملف خاص

- قصيدة المشروع القومي

- استراتيجية الخطاب الشعري

- قصيدة حجازي

- المحارب ضد الحكيم

- كائنات مملكة حجازي

- شعرة اللون

- الشاعر والمدينة

- الدلالة المرئية

- رصاصة زينون

- الشاعر واستثناس الموت

- حجازي شاعرا مسرحيا

جابر عصفور ٢٣٩

صلاح فضل ٢٥٢

فاروق شوشة ٢٦١

هايدي تويل ٢٦٨

محمد إبراهيم أبو سنة ٣٠٦

عبد العزيز المقالح ٣١٢

أحمد زياد محبك ٣٢١

علي جعفر العلاق ٣٣٤

حسن طلب ٣٤٦

أحمد درويش ٣٥٥

هناء عبد الفتاح ٣٦٤ -



مفتتح

نحتفى بالشعر لأننا نحتفى بالإبداع، ونحتفى بالإبداع لأننا نحتفى بالحياة فى تطلعها إلى الغد. والشعر فضاء الإبداع الأثير لأنه ينطوى على ما يصله بغيره من الفنون، فالصورة فيه تصله بفن الرسم الوصل الذى تقوم به عين الخيلة على مستوى البصر أو البصيرة، والإيقاع منه يصله بفن الموسيقى فى تجاوب النغم الذى يقوم على وحدة التنوع بما يؤكد حيوية الاستجابة، وتصله بنيته بالمعمار الوصل الذى يقلب السمع بصرأ فى معنى الإيقاع، أو يقلب البصر سمعا فى دلالة التركيب، ويصله نوتره بالدراما على أساس ما فيه من تصارع داخلى بين العناصر والمكونات؛ فكل قصيدة هى دراما صغيرة، فيما يقول الناقد كلينث بروكس، لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه، أو «أنا» تحاور العالم فى حوارها مع نفسها. ويتضمن الشعر، أخيرا، من عناصر السرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشخصية، أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد. لذلك يذهب عدد غير قليل من النقاد إلى أن الشعر أقرب ما يكون إلى البللورة الإبداعية التى تنعكس عليها الفنون بقدر ما يجسد الشعر بعض وجودها المتعدد الأبعاد.

وعندما نتحدث عن شعرنا العربى، تحديدا، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربية، تلك الحضارة التى وضعت الشعر فى مقدمة فنون القول، وجعلت منه فنا الأول، حين جعلت منه ديوان العرب الذى يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها، تجاربها وأحداث حياتها، فكان الشعر علامة هذه الحضارة وسمه هويتها الإبداعية التى فاخرت بها غيرها من الأمم والحضارات. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تربط الحضارة العربية بين الشعر ومعنى المعرفة التى تتجدد بها الحياة من ناحية، ومعنى الحكمة التى يعمر بها الكون من ناحية أخرى.

ومنذ أن تحدث الشعراء العرب القدماء عن الشعر الذى لولاه ما عرف طالبو المكارم معنى المكارم، والساعون وراء المجد معنى المجد، فإن الشعر يواصل حضوره الخلاق فى الحياة العربية، ويواصل الشاعر العربى الحفاظ على النار المقدسة التى ورثها عن أسلافه، والتى ظل ينفخ فيها من روحه الخاص ما ظل يمنحها طابعها الجديد الفريد.

هكذا ظل الشعر العربي منطويا على المعنى الخلاق للتقاليد التي وصلت اللاحق بالسابق وصل الإضافة التي لا تعنى الانقطاع الكامل عن الأصل، ووصل الحضور المتجدد الذى يتأبى على جمود التكرار ووخم التقليد. وكانت التقاليد الشعرية، فى هذا البعد، نقيض التقليد، والوجه الآخر من أوجه الابتداع الذى يقاوم الاتباع.

هكذا ظل الشعر العربى شبيها بروح المعرفة التى وصفها أحمد شوقى بأنها قديمة كشمس النهار جديدة كمصباحها الملتهب، لأنها تؤكد معنى الانفصال فى الاتصال، ومعنى الإضافة فى علاقة اللاحق بالسابق، ومعنى الحضور الذى هو توتر بالوعد. ولذلك فإننا عندما نحتفى بالشعر، فى سياقنا العربى، فإننا نحتفى بالإبداع القديم كشمس الوجود العربى، وبالإبداع الجديد المتجدد كمجلى الشمس المتغير فى كل صباح. هذا الحضور القديم الجديد، المتصل المنفصل، هو مفارقة الشعر العربى التى تجمع ما بين المؤتلف والمختلف، المتقارب والمتباعد، لأنها تجمع ما بين الأجيال والتيارات فى وحدة الحضور المتجدد للإبداع الذى لا يكف عن وعد المستقبل.

وما أخرجنا إلى تأكيد وعد المستقبل فى هذه الأعوام التى يحاول فيها البعض جذبنا إلى الماضى المتحجر على وجه التحديد. يحدونا فى هذا التأكيد الإيمان بمستقبل الشعر الذى هو إيمان بمستقبل العالم، وإيمان بقدرة الطاقة الإبداعية الخلاقة للإنسان على أن تفتح من آفاق الروح والوجدان ما يتوهج برغبة التجدد والتحول والتغير. ولأن هذه الرغبة هى علامة الحضور المتوثب بالوعد، فى الوعى الذى يتطلع كل ما فيه إلى الإمام، فإنها علامة الوجود الذى يتأبى على قصوره وعجزه، ويجاوز ثبات عناصره وجمود اتباعه، لينطلق فى الأفق اللامحدود من أحلام المستقبل.

وما أخرجنا، مرة أخرى، إلى تأكيد معنى المستقبل فى هذه السنوات التى تقترب فيها من بداية القرن الواحد والعشرين والألفية الثالثة من الميلاد، فنقترب من زمن متغير وإيقاع مختلف من إيقاعات البشرية، فى مسيرتها الطويلة وأحلامها العريضة. وحين نتطلع بالشعر، ونواسطه الشعر، إلى القرن الواحد والعشرين فإننا نتطلع إلى دور الإبداع الواعد فى عصر آخر من عصور العلم، وإلى دور الحدس الخلاق الذى يصل ما بين العالم والشاعر فى الكشف عن المجهول والمسكوت عنه من فضاءات المعرفة فى عصر جديد لا نعرف كل ملامحه.

ويقدر ما كان سؤال الشعر يطرح نفسه على كل مرحلة من مراحل تطور البشرية وتقدمها، ومن ثم كل مرحلة من مراحل تطور العلم وتقدمه، فإن هذا السؤال يطرح نفسه علينا بقوة والحاح فى هذه السنوات، ويكتسب معنى جديدا مع اقترابنا السريع من أبواب عالم جديد يخالينا دون أن نستعد له كل الاستعداد، أو حتى نتأهب عقليا وشعوريا بما يجعلنا جديرين باقتحامه أو الوصول إلى موضع الطليعة الواعدة منه.

وإذا كان سؤال المستقبل فى علاقته بالشعر، وسؤال الشعر فى علاقته بالمستقبل، يفرض علينا أن نعيد النظر فى الإجابات التى نمتلكها، خصوصا إجابات هؤلاء الذين ظلوا يدافعون عن الشعر، منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته، فإن إعادة النظر تعنى التفكير الجذرى فى المشكلات التى لم تكن موجودة من قبل، والآفاق التى لم تكن معهودة. يؤكد ذلك أن العلاقة بين الأنواع الأدبية والفنية لم تعد محافظة على تراتبها الموروث، منذ أن تم خلخلة هذا التراتب ونقضه بمتغيرات التاريخ وتحولات الواقع. وهانحن نسمع، منذ سنوات، من يحدثنا عن زمن الرواية التى سرقت من الشعر شعره، وتحولت بما سرقت من ناره المقدسة إلى شعر الدنيا الحديثة، وذلك منذ

أن أطلق نجيب محفوظ هذه التسمية على فن القصة في مناظرته الشهيرة مع العقاد في الأربعينيات، ومنذ أن وجد ناقد جهير الصوت، مثل علي الراعي، من المبررات ما يطلق به على الرواية لقب «ديوان العرب المحدثين». وها نحن نسمع، منذ سنوات، عن الذين يتحدثون عن خفوت صوت الشعر في عصر المعلومات الذي أصبح أفق مجتمع ما بعد الصناعة، وعن الذين يصفون غربة الشاعر ووحده في عالم تخلي عن المكانة القديمة التي ظل يحتلها شاعر القبيلة، والتي ظل يحتلها الشاعر البطل، شبه الإله وشبه النبي، عالم لم يعد يقبل من الشاعر صورة الكائن الأثيري الذي هبط الأرض كالشعاع السني، بعصا ساحر وقلب نبي، وإنما يقبل صورة الكائن الذي يشبه غيره من الكائنات، في نسبة القدرة ومعاناة العجز اليومي في مواجهة مشكلات واقع إنساني أكثر تعقيدا، واقع يتحول يوما بعد يوم إلى قرية كونية صغيرة على سبيل الحقيقة لا الخجاز.

وإذا كان أدونيس قد سأل يوما: ماذا يفعل الشعر في مدن تزدهى بجديها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحاها اليوم، ولكنه يقترب من غيره من عشرات الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر في عالم تغير فيه كل شيء، عالم سقطت فيها المطلقات، وتخطمت فيه الإمبراطوريات الشمولية، ويشهد أكبر الموجات الديمقراطية في تاريخ البشرية، ويرقب أعظم اختراعات العلمية، وأعلى درجات التقدم التكنولوجي، عالم يضع نفسه ويضع كل شيء فيه وكل شيء ورثه موضع المسألة التي لا تعرف برد اليقين ولا راحة الإجابة المطلقة.

وإذا كان نموذج الشاعر البطل المنقذ المخلص، شبه الآلهة الوثنية، المتنبئ، قد تخلي عن موضعه لنموذج أكثر تواضعا بما لا يقاس، وأكثر إنسانية بما لا يغيب عن الإدراك، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتشائل الذي يعرف أن السؤال أهم من الإجابة في كثير من الأحيان، وأن الشك علامة العافية في كل الأحوال، وأن البحث الذي لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع، في زمن لا يكف فيه كل شيء عن التغير. وبالقدر نفسه، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتشائل الذي يمزج التفاضل بالتشاؤم، مدركا أنه يعيش في مفرق الفصول، في وقت يتوتر ما بين النقائص توتره ما بين الرماد والورد، الموت والميلاد، الماضي والمستقبل، وقت هو زمن رمادي لا يسمح بحدية الألوان أو المشاعر أو الانفعالات، أو جذرية الحقائق والأفكار التي لا تعرف النقص؛ فكل مافي هذا الزمن قابل للنقص، قابل لأن يغدو موضعا للسؤال الذي لا يجد إجابة عنه سوى سؤال آخر لا يجد إجابة سوى السؤال المولد للسؤال.

ذلك هو الواقع الذي يواجهه الشعر الآن، في تحوله صوب المستقبل، وفي حلمه بالمستقبل، وهو واقع ليس فيه من يقين سوى يقين القدرة على طرح السؤال الذي لا يكف عن توليد الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر في عصر انقلب فيه كل شيء رأسا على عقب، وامتلكت الإنسانية فيه إمكانات وقدرات ومعارف وعلوم لم يسبق لها أن تخيلتها على هذا النحو قط.

رئيس التحرير

اللحظة الراهنة للشعر

شعر اللحظة الراهنة*

كمال أبو ديب**

- ١ -

ومع ذلك فإن حرب لا تحرك بما تفرضه العلاقات الدلالية التي تربطها بما يسبقها من مكونات لغوية، بل تحرك بفاعلية قوة خارقة لا تنبع من نحو اللغة ومقتضياته، بل من موقعها التركيبي الفيزيائي، من نحو الحياة - الثقافة والقيم والعلاقات الاجتماعية ورؤيا الإنسان لنفسه وللآخر: تلك القوة الخارقة الفيزيائية هي قوة الجوار أو المجاورة. ولقد حدد ابن جني، وغيره من النحاة، هذه القوة اللا- نصية اللا- لغوية بأنها مما يقتضيه الجوار، لا على المستوى اللغوي بل في فضاء آخر تماما لا علاقة له بالعبارة اللغوية، هو فضاء الحياة الحقيقية، حياة الإنسان في المجتمع الذي يعيش فيه: فالجوار الذي يعنيه ابن جني، هو الجوار المكاني بين البشر أنفسهم؛ أى وجود الإنسان جارا لإنسان آخر. ويعلل ابن جني ذلك كله بإيضاح الأهمية القصوى للجوار في الحياة العربية، مقدما لفئة بارعة تنتمى إلى مجال ما نسميه الآن «علم اجتماع اللغة» أو اللسانيات الاجتماعية socio - linguistics في النص

في مثل مشهور في النحو العربي تنجلي علاقة جوهرية الأهمية بالنسبة إلى البحث الذي أسعى إلى كتابته (هل تعنى أنك لم تكتبه بعد؟ لكنك مدعو إلى مؤتمر، وينبغي أن تكون قد كتبت بحثك قبل الحضور - أعرف، لكننى، كما قلت، أسعى إلى كتابته، وقد أنجزه وأنا أقدمه لهم الآن). المثل هو: «هذا جحر ضب» حرب، الذى تحرك فيه ضب بالكسر لسبب واضح هو أنها فى موضع إضافة جحر إليها، ثم تحرك فيه حرب بالكسر أيضا، لكن لسبب غير واضح تماما؛ أى دون أن تكون فى موقع يقتضى بجلاء تحريكها بالكسر. بل إن موقعها فى الحقيقة يقتضى تحريكها بالضم لأنها صفة لـ «جحر»، وجحر مرفوعة لأنها خبر المبتدأ،

* هذا المقال بحث شارك به الناقد فى مهرجان القاهرة للشعر العربى ١٩٩٣.

** أستاذ الأدب العربى، جامعة لندن.

القصير التالي، مثلاً، يفجأنا سؤال فوري: ما العلاقات التي تربط بين مكونات البنية على مستوياتها المتعددة: البنى التركيبية التي تدرج فيها العلامات اللغوية، والبنية الكلية التي تدرج فيها الوحدات الدلالية الكبرى؟ هو ذا النص:

معاصرة

هاهم أحبابي

يهشون جرادة التعب

ويهيئون خبزهم للمناوشة

.....

وكان جدى يقول:

لا تبثوا لى هرما...

ولا مراشى

وأغرقوا جثتى

بالبلاب

وصياح الديكة.

١٩٩١/١١/٦

ومن الشيق فعلاً أن هذا النص مسبق بلوحة فنية ثم بعنوان على صفحة مستقلة، وأنه مؤرخ بدقة (حميد عبد الله حميد، «وداعاً لمسافة ما»، كتاب الأربعائون، ط ١، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٤٣). ومن الأشيق الحرص التام على التوثيق الدقيق لكل شيء من رسم الغلاف إلى المطبعة ورقم الإيداع وسعر الكتاب إلخ. غير أن هذه الدقة التي تتجلى على مستوى معين من العمل لا تتوفر في النص على مستويات تشكله الدلالي وبنيته. فالقسم الأول من النص يمثل نموذجاً لما أسميت في دراسة مفصلة «إشكالية الدلالة في قصيدة الحداثة». إن التعبير «هاهم أحبابي» ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محددة أو قابلة للتحديد بالطريقة التي يتحدد بها التعبير الأول، فما أولاً جرادة التعب؟ ثم كيف يهش الإنسان جرادة التعب؟ ثم ما دلالة أن يهش الإنسان جرادة التعب؟ وما دلالة إغراق الجثة بالبلاب وصياح الديكة، في الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثاني؟ وبالأحرى، هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد،

بوصفه قسمًا ثانيًا من النص الواحد؟ أم أننا أمام شيئين مستقلين وضعاً لسبب لا نعرفه على صفحة واحدة، تماماً كما وضع العنوان على صفحة مستقلة، لسبب لا نعرفه؟ أم أن الأمر أمر تشكيل فقط، تشكيل لعلاقة له ببنية دلالية لنص بل هو علاقة بين البياض والسواد الموجودين أمامنا في فضاء الصفحتين؟ ما الآلية التي نستطيع بها أن نجيب عن هذه الأسئلة؟ هل نفرض بصورة سلطوية على ما هو أمامنا أن يكون نصاً ذا بنية موحدة، ثم نقول إنه لا يملك بنية موحدة؟ أم نقرأه بوصفه وحدتين منطوقتين مستقلتين يجمعهما فضاء واحد لا أكثر، وقد يشتقان تجاورهما من علاقات تضاد بينهما لامن علاقات تواشج وترابط وتنام عضوي؟ أم نقول إنه تشكيل صرف؟

ها أنذا قد استخدمت كلمة، وسأقول بعد قليل مصطلحا، كنت قد استخدمتها في مكان ما من هذا النص، لكن لماذا أقول كنت قد استخدمتها ولا أقول فقط استخدمتها؟ لماذا ينزلق ذهني ثانية إلى تأسيس سياق زمني تاريخي يصير على ترتيب الأشياء ترتيباً زمنياً وكأنه يسمى إلى تسيقها بشكل ما؟ فلأقل إذن أستخدمها في مكان آخر من هذا النص هي كلمة «تجاور». إن ما هو أمامنا هو وجود لمكونات بل لعناصر في حالة من المجاورة، وكدت أقول فقط ثم توقفت، لأن «فقط» تتضمن أن هذا لا يكفي وأن ثمة نقصاً، ثمة شيئاً لم يكتمل بعد، وما أسمى إلى قوله ضد هذه الـ «فقط». إن ما أمامنا هو وجود تجاورى لعناصر، وإن جماليات ما أمامنا هي جماليات التجاور - المجاورة، وهي جماليات جديدة تحتاج إلى نمط من التأمل جديد لاكتشافها والتمتع بها. إنها جماليات تنقض أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة. أليس كل شيء في الوجود متجاوراً والوحدة التي نفرضها عليه فعل إيديولوجي صرف؟ هل نحن - الموجودين في هذه القاعة - «وحدة كلية»؟

وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟ أذكر أن جابر عصفور كتب مرة كتاباً اسمه (المرايا المتجاورة) فهل المرايا المتجاورة أقل قدرة على خلق جماليات من المرايا المتوحدة؟ كيف تتوحد المرايا؟ ها أنذا أرى ابن جنى و«جحر ضب خرب» فأقترح

الرومانتيكية ، ثم دخل منذ ذلك الوقت في جوهر تصورنا لا طبيعة العمل الإبداعي وحسب بل وظيفة الفن في الوجود الإنساني أيضا، وتحوّل إلى مصدر أسمى للقيمة. وفي مراحل مبكرة من عملي بدأت أعبر عن موقف متشكك بل رافض أحيانا للوحدة وجماليات الوحدة ، وأدعو إلى السعي لاكتشاف جماليات التشظى واللاتناغم، مدعيا أن جماليات الوحدة تتجذر أصلا في رؤيا رومانسية صوفية للإنسان والطبيعة والماوراء، وزاعما أن هذه الرؤيا قد انهارت ولم تعد تصوغ موقف الإنسان المعاصر من الوجود أو من الآخر أو من نفسه أو من العمل الإبداعي ذاته، لا على مستوى الثلقى ولا على مستوى الإنتاج.

وحين تتأمل الكتابة العربية المعاصرة نكتشف أن أحد أهم المفاهيم التي لعبت دورا أساسيا في مختلف مراحل ما أسميته «الانفجار الحدائي» كان مفهوم الوحدة بصيغه المختلفة . فلقد كان بين مرتكزات نقد مدرسة الديوان لشوقي مفهوم «الوحدة العضوية»، وكان بين منطلقات الكتابة الحبرانية والتعميمية مفهوم الوحدة في العالم أو وحدة الوجود. أما في الانفجار الحدائي الثاني فقد شغل مفهوم الوحدة مكانة مركزية تماما تجلّت في أبهى صورة لها في سعي جيل كامل من المبدعين إلى إنتاج نصوص تمثل وحدة عميقة. كذلك تجلّت مركزية مفهوم الوحدة في تنظيم المنظرين والشعراء معا للحدائنة الشعرية خاصة في مرحلتها التكوينية، كما فعل أدونيس مثلا، وفي تأثير هذا التنظيم على أعمال كتاب وشعراء لا يحصون. وأسأستغنى ، باقتباسي تخديد أدونيس للوحدة بوصفها شرطا محددًا للشعر الحديث، عن الاقتباسات المسهبة التي يمكن أن تدرج في هذا السياق. يقول أدونيس في مقالة مشهورة اعتبرت في أنها بياناً أساسياً للحدائنة ما يلي:

تستند الحركة الجديدة في الشعر العربي إلى الأسس التي فصلها في النقاط التالية:

أولا - الناحية الفنية: القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات ؛ أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي، نلتمس

أنا بحاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة ، بدلا من جماليات التشابه والانصهار والوحدة . ويدو لي أن عبقرية الفن العربي عبرت عن نفسها تماما بلغة المجاورة لا الانصهار، وأن قانون المجاورة هو الذي يتخلل الإبداعية العربية. وما هو نص لشاب سكندري في عام الرب المبارك ١٩٩٢ يوضع نفسه إلى جوار نص لبيد الجاهلي الذي يشكل ، كما قلت ، بنية مفتوحة العلاقات فيها علاقات جوار لا انصهار، أوليس وجود حبيائي الذين يهشون على جراد التعب في فضاء مجاور لنضياء جدي الذي كان يقول «لا تبناو لي حرما» منبعها جماليات لا تحتاج إلى فاعليات الانصهار من أجل أن نكتسب مشروعية كافة لحملها محورا لعمل نقدي مجدد لنفسه ومنطلقاته التصورية؟

في عدد من الدراسات التي أنجزتها خلال السنوات السابقة ، كانت تبرز إشكاليات متعددة لم يكن يبدو لي أنني قادر على معالجتها بالمناهج النقدية المتوفرة لي. وكان ذلك يتم في سياق سمي إلى تأسيس شعريات جديدة تستقي مكوناتها من الكتابة الإبداعية العربية، خلال زمن يبدأ مع بزوغ الانفجار الحدائي الأول ويستمر عبر تحولات الحدائنة حتى بزوغ الانفجار الحدائي الثالث. وقد تمثل هذا السعي في دراسات تم نشرها من مثل «التجسيد الأيقوني» و «الواحد المتعدد» إلى «لغة الغياب» و«في الشعرية»، وفي دراسات كتبت ونشرت بالإنجليزية وقدمت في مؤتمرات لكنها لم تنشر بالعربية بعد، وهي تدرج في كتابي الجديدين من مثل:

- Oppositions, Contradictions, Negations, Self
- Modern Arabic poetry and the Fragmentation of Text

وفي دراسة سبقتها بسنوات نشرت بالإنجليزية، وظهرت ترجمة عربية لها هي:

Cultural Creation in A Fragmented Society

وكان بين أبرز الإشكاليات التي واجهتني جدوى الجماليات النابعة من مفهوم الوحدة والخيال الانصهاري الذي وصفه كولردج وصفا جذابا في أوج الانتفاضة

- ٢ -

غير أن أحدا فيما أعلم لم يتساءل عن مشروعية الجماليات النابعة من مقولة الوحدة أو يكشف طبيعتها التاريخية (أو تاريخيتها)، وبالتالي نسبة القيمة ومفهوم القيمة المتضمنين فيها والمشتقين منها. لقد دخلت مقولة الوحدة الثقافة العربية لآيسة حلة المطلق التصوري والنقدي، واستمرت طوال هذه العقود لآيسة حلة المطلق التصوري والنقدي، وهي لاتزال لآيسة حلة المطلق النقدي مع أنها لم تعد تحتل المكانة ذاتها على المستوى الإبداعي الأدبي.

بلى، إن شيئا بالغ الأهمية قد حدث خلال هذا الثبات المفهومى دون أن ينتبه إليه الكثيرون: هو أن العمل الإبداعي نفسه لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحدا أو مجسدا لرؤيا توحيدية، بل أصبح متشظيا متفتتا يشف عن رؤيا تفتتية، إن شف عن رؤيا على الإطلاق. كذلك حدث شئ بالغ الأهمية فى العالم نفسه: هو أن الوحدة انهارت، وتشظت المقولات القائمة على الوحدة ابتداء بالهيجلية وانتهاء بالصوفييات المعاصرة، مروراً بالعقائديات الكبرى (كيف تقول ذلك والكثيرون يرون ما حدث انتصاراً لعقائدية قديمة هي الرأسمالية؟). ومن الضروري هنا أن أشير إلى أن انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة فى مجالات الكتابة العربية يتزامن، أو يسبق قليلا، انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة فى الحياة السياسية والفكر السياسى العربيين، ومن الشيق والدال جدا أن عددا من المبشرين بالوحدة كانوا ينتمون إلى كلا عالمى الإبداع الكتابى والابتداع السياسى فى المرحلة الحاسمة لبزوغ مفهوم الوحدة واللهفة لتحقيقها وتحقيقها فى الحياة العربية والإنتاج الإبداعي العربى.

تتضمن جماليات المجاورة طبعيا ما أسماه الآن جماليات اللقطة وجماليات اللفتة. أما الأولى، فإنها تتمثل فى نمط من التناول الشعرى يحل العين محل الأنا تماما، ويعتبر اللقطة البصرية تكوينا جماليا مكتفيا بذاته فى غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفعلة؛ أى أنه يقف نقيضا للتناول الرومانسى. وسأمثل على هذا النهج بالحضور البصرى التالى الذى يشكله نص محمد متولى:

جماليتها فى جمالية البيت المفرد. مقابل هذه القصيدة العربية القديمة، تنهض القصيدة الجديدة (وهى) وحدة متماسكة، حية، متنوعة وهى تنقد ككل لا يتجزأ، شكلا ومضمونا.. وفى حين لا يتطلب إدراك الشكل فى القصيدة القديمة جهدا، فإن إدراكه فى القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا يتناول معرفة الأجزاء فى مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض الآخر، واتلافها فيما بينها ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة ولا الأشكال الشعرية الجديدة (زمن الشعر / دارالعسوة، ١٩٧٢/٤٥-٤٦)

ولقد حدث تشابك تام بين فضاءات الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية فى الشعر والنثر بخصوص مركزية الوحدة فى مقولات الحدائث وإحجازاتها الفنية. ثم ازدحمت المكتبة العربية بأبحاث تسعى إلى كشف وحدة العمل الأدبي المعاصر وسرعان ما اتخذت هذه الاندفاعا مسارا استرجاعيا، فانصبت الدراسات على الشعر القديم محاولة أن تثبت أن نصوصه هى أيضا تتمتع بوحدة من النمط الذى حدده كولردج أو من أنماط أكثر دخولا حتى من ذلك فى مفهوم الوحدة.

ودارت معارك حقيقية حول مسألة الوحدة بين من أنكروا وجود الوحدة فى الشعر القديم، معتبرين عدم توفرها نقيصة فيه، ومن أنكروا وجود الوحدة من منطلق رفض إخضاع التراث الشعرى لمقولات مستوردة أجنبية وحديثة، ومن زعموا أنهم استطاعوا أن يكشفوا وجود الوحدة فى الشعر القديم ويثبتوا بذلك فضيلة عليا له يتغنى النقد الحديث بها ويعتبرها سمة من سمات الحدائث المتفوقة والخيال الخلاق. وشارك فى هذا الجدال عشرات، ابتداء من طه حسين وانتهاء بنقاد اللحظة الراهنة، وأخص بالذكر منهم الآن رجلا أستطيع أن أزعم، دون تواضع، أنني أملك قدرا لا بأس به من المعرفة بعمله هو كمال أبو ديب.

قمر ضال

الشاطئ خال

إلا من طفلين

يرقبان القمر فى حسرة

بعد أن أفلت خيطه

من أيديهما.

ولا شك أن بعضكم سينبرى بسرعة ليقول إن هذه اللقطة مسروقة من قصيدة تى.إى.هيوم (T.E.Hulme) كنت قد اقتبتها شخصيا فى كتابى عن الجرجاني، غير أن هذا لايعينى فى قليل أو كثير، وبين نصوص متولى عدد كبير من مثل هذه اللقطات البصرية. ولكن كثيرين غيره نصوص تجسد هذا النزوع نحو الصورة البصرية، دون أن يكون ذلك طابعا سائدا لشعرهم. هوذا نص استثنائى لعادل محمود : (الكرمل، ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص ص ٢٢٢-٢٢٣):

فى المساء

قميص مفتوح

أبيض

وأحمر

وبضعة خطوط زرقاء

نظيف

وقديم

وراحت علية

قميص متروك على سياج تحت الشمس، وتحت ضوء القمر، يتغلى، وحيدا، من بقايا كلام قديم.

.....

قميص

وحيد

على سياج

بعيد، قليلا، تماما، عن

مدى الأصابع.

قميص:

كلما هب المساء

من حوله...

فيه...

ترامى فى الهواء

خفيف صاحبه القديم!

ومن الجلى، أن هذا النص يقدم نموذجا جيدا لقصيدة اللفته إضافة إلى كونه نصا بصريا جميلا.

لكن نصوص متولى تقدم نماذج جيدة أيضا على قصيدة اللفته، وإن كانت بعض أفضل نماذج اللفته توجد فى نصوص شاعرين آخرين : هما : حسين درويش وإبراهيم الحسين. وهذان نصان للأول:

صديقى الطيب عبود

فى الشارع الممتد التقينا..

تعانقنا طويلا

تعانقنا قليلا

توادعنا على لقيا

فى المساء..

مساء التقينا فى الصحيفة

أنا فى صفحة التعارف

هو فى صفحة الوفيات.. قبل الحرب، بعد

الحرب/١٣

نصر

لم يتذمر الجنرال من وحدته..

لكنه حشا غليونه

بالنياشين..

فتبخرت رائحة الحرب. قبل الحرب/١٤

وهو ذا نص للثاني.

فخاخ

مرات عديدة

وفجأة

يرى مشنوقا

يتدلى من سقف القصيدة

(إبراهيم الحسین، قصائد، الأرمانيون ع ٣-٤/ شتاء

١٩٩٢)

- ٣ -

تعبّر جماليات التجاور عن نفسها في تجليات متنوعة متضاربة ومتعددة يجمعها أمر ناظم واحد هو التشكل في فضاء لا يشكل بنية متواشجة متكاملة موحدة (بفتح الحاء المشددة وكسرها) كما كانت البنية في شعر الحدادة المنصرم المتعصى . وبهذا المعنى يخلق النص الشعري بنية لا مبنية تتنازعها اتجاهات متضاربة نحو التعصى من جهة، ونحو التناثر دون تعص على الصفحة من جهة أخرى، وتتغلب في هذا النزاع قوى التناثر واللاتعصى، إذ إن الميل إلى التعصى يبدو شكلياً صرفاً، ينتج من وضع المكونات النصية معاً على الصفحة في فضاء واحد، أما الميل إلى التناثر فإنه حقيقي عميق يتمثل على مستوى النسيج الحقيقي للنص. أو ليس ذلك بالضبط ما يحدث في العالم خارج النص - ينمغم الصوت المرثي؟ أولاً يسود وهم التوحد شكلياً فقط وعلى مستوى الفضاء الجغرافي، فيما تمزق قوى التناثر العالم والأشياء والعربان كلهم على مستوى العمق؟ لا أعرف، يرد كمال أبو ديب، فلقد اختلطت الأمور اختلاط الطير على إبراهيم، بل قل اختلاط اليقين على إبراهيم فقوئك الأول ليس بمقايضة دقيقة. لكنها مقايضة تنهاوى بينها العلاقات كما تنهاوى في مقايسات شعر اللحظة الراهنة، استمع إلى هذا القول لمنذر عامر:

من غير المعقول أن يكون الجسد هو ذاك الذي

نعرفه، وإلا مامعنى الجنون، إذن؟

وقل لي ما العلاقة بين مقدمة هذا الكلام، كما يقول المناطقة، ونتيجته؟ ماعلاقة ألا يكون معقولاً أن يكون الجسد هو ذاك بمعنى الجنون؟ ترى كيف يسقط المعنى في الجنون وهو يتساءل عن معنى الجنون بلغة لا تربط بين سؤال وجواب ربطاً عاقلاً بل عقلياً ينبغى أن تقول. أقول حسناً.

فلنعد إلى تجليات التجاور: إن بينها هذا الميل الجديد إلى تركيب نصوص تنشر في مجلات أو كتب دفعة واحدة، أي معاً لكنها تمثل سلسلاً لا خطأ أن نقول سلسلة لأن بين أجزاء السلسلة ما يشدها ويربطها، قل متواليات قد تكون ذات عناوين مستقلة وقد تستخدم علامات انفصال وتوال واستقلالية، دون أن تكون لها عناوين وليس بينها جميعاً ما يفسر الدافع إلى نشرها معاً سوى أن يكون الأمر هذا الولع الغامض الجديد بالتجاور الذي لا ترابط أو تواشج فيه. انظر الآن إلى هذه المتواليات التي تستخدم مؤشراً هو الدائرة الصغيرة في بداية كل منها تعبيراً عن انفصاليتها (وما يلي بعضها فقط وهي كثيرة فراجعها في الكرومل، ع ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص ص: ٢٤٣ - ٢٤٨):

نيران ليلية/ فضاءات مؤنثة

نيران ليلية

□ قافية بيضاء حين أتقدم بي.

□ طقس محضر يغيرني كنية.

□ طقس اليوم يغير كل الفصول

□ سكون الليل ينغى ضجيجي.

□ ليتبعني حتى اشتعال الفجر بن.

□ فوضى أنشئ اختلطت عليها احتمالات

الوجود.

□ في ذكرى ميلادها الخامس عشر

□ لأنها تحاول المسافة المربعة،

يستبد صراخ صامت في شمس أيامي،

وينهبني الصقيع.

بل إن عنوان هذا النص نفسه تعبير عن هذا النزوع التجاوري نيران ليلية/ فضاءات مؤنثة، دون أن تكون ثمة رابطة خفية بين النيران الليلية والفضاءات المؤنثة، كما كان يمكن أن يكون في نص شعري كتب بعنوان كهذا في شعر الحدادة المنصرم.

موت الانفعالية

يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز للذهنية التي تمتلك سمة أساسية هي البراعة والحذقة وما يقترب من الكلبية (cynicism). في مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط في التراث الشعري أو في الثقافة بمواقف وجودية عميقة أو تتواشج بالمقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة. وبين من يمثلون مثل هذا الموقف (محمد متولي) الذي يجرد المعطى عن وقار تناوله السائد وجديته وخطورته ويبرزه في إهاب ما يثير السخرية أو ما يسلى لا أكثر. ولعل أفضل تجل لهذا النمط من التعامل أن يكون تعامله مع الموت الذي تشكل حوله في التراث العربي تاريخ معقد من الاستجابات الرصينة الوجودية؛ هوذا:

الإله الذى - بمنتهى الود -

يحتضن قفاى خصيته الوحيدة

حين يدلى ساقية الخشبيتين

علي كتفى

رأيت يخرج لى لسانه من ساعة الحائط

معلنا - بشماتة صديق -

انتهاء الأجل.

حدث ذات مرة أن .. (ص ٣٦)

إن تعرية المقدس من قدسيته والأسطوري من أساطيرته اتجاه جوهرى في شعر الحدائية الراهن. ولذلك يستحق نشاطا نقديا متعمقا يكتنه أبعاده ويشكل منها مكونات جمالية جديدة تنضم إلى جماليات الحدائية الأخرى. وسأكتفى بمثلين آخرين أحدهما اقتبسته في سياق آخر وهو يمثل الذهنية وموت الانفعالية في دوره الجديد الآن، والثاني يتزع القداسة عن الشهداء ولغة السياسة السائدة:

صديقى الطيب عبود

فى الشارع الممتد التقينا..

تعانقنا طويلا

تعانينا قليلا

توادعنا على لقيا

فى المساء..

مساء التقينا فى الصحيفة

أنا فى صفحة التعارف

هو فى صفحة الوفيات.. قبل الحرب، بعد

الحرب/١٣

دقيقة صمت

من أجل ملايين الشهداء

صمت قصير

نتذكر خلاله

مواعيد السماء

وباقى أيام العطل القادمة ..

حسين درويش، قبل الحرب/١٥

وبلغة أكثر وضوحا فى انتهاكها للمقدس يكتب يحيى حسن

جابر:

صور تذكارية للحرب

الحرب ضيقة ثقيلة الظل

تفرض طرائفها السخيفة

كموت الأصدقاء مثلا

أنا القروى المهذب

اعذرونى

لا أستطيع طردها خارج سهرتنا

(بحيرة المصل، ٣٢)

بل إن هذا النمط من الانتهاك ليتخذ شكلا آخر يبلغ أحيانا درجة الإرعابى البشع الملتصق بالمفارقة اللاذعة الكالحة:

قررت أمى أخيرا

إذا دخل الصاروخ مطبخنا

ستنقره وتسقطه فى طنجرة الكوسى

تطلبه مع أرز الشظايا

وكمشة من صنوبر أصابعنا

وستدعو المحاربين

إلى أشهى وليمة.

وبمصطلحات أخرى، يمكن أن نقول إن تحولاً جوهرياً قد طرأ على الشعر يتمثل في الانتقال من الرؤيا الضدية المفارقة للعالم التي تتسم بالجدية والحس المأساوي الفجائعي إلى رؤيا ضدية مفارقة لاذعة تسربلها تهكمية جارحة بين العبث والتشفي، بإدراك التناقضات الجوهرية في الوجود الإنساني والبنى الاجتماعية والثقافية السائدة. وقد تكون هذه الرؤية/الرؤيا جديدة تماماً على الكتابة العربية التي عرفت نماذج متفاوتة من السخرية والهزل والتهكم والمزاح والهجاء، لكنها في تقديرى لم تعرف هذا النمط من الحساسية اللذوعية المتشفية إلا في لحات نادرة، قد يكون بينها مراقف في منامات الوهراني وبعض شعر أبي العلاء المعري.

- ٥ -

وفي محاولة أولى لتفسير ما يحدث سأقوم بعمل يخسد النقيض التام لطبيعة ما أفسره. وهو، أى عملى، محاولة لتفسير ما سأزعم أنه ابتعاد عن التفسير. إن حلول العين محل الأنا يمثل انعداماً لامتلاك العالم وفقداناً للرغبة بالتفسير أو القدرة عليه - وذلك وجه من وجوه سقوط الإيديولوجيا لأن كل تفسير في النهاية تعبير عن تملك إيديولوجى للمفسر. الكتابة الآن تنأى عن التفسير لأنها تشعر أنها لا تمتلك العالم إيديولوجياً، وترى العالم مغلقاً غير قابل للإدراك. من هنا، ينأى النقد أيضاً عن التفسير ويصبح تفكيكاً أو تشريحاً؛ ولذلك قلت إن ما أقوم به من محاولة للتفسير مناقض لروح ما أتناوله بالدراسة في نأيه التام عن التفسير.

وانهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب، بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه. ذلك لأن الرؤية

والإيديولوجيا انهارتا وانهارت معهما الذات. هناك موت لمفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز، وللمركز. إن قصائد محمد متولى هي تشكيلة من نصوص لا روابط بينها؛ أى أنها لا تملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاماً. هكذا نكون أمام انهيار الوحدة على مستوى بنية النص المفرد، وعلى مستوى إنتاج الشاعر الكامل. وبمعنى ما، فإننا بذلك نواجه حالة تنقض التصور المركزى في عمل لوسيان جولدمان بأكمله، هي حالة غياب ما يسميه جولدمان «رؤيا العالم» وهي رؤية فئة أو مجموعة اجتماعية (تميزاً لها عن مفهوم الطبقة عند كارل ماركس) يصل بها عمل الفنان الذى ينتمى إلى هذه الفئة ذروة تماسكها وانسجامها. كيفما نظرنا إلى عمل أدونيس أو عبدالصبور أو حاوى أو السياب أو البياتى أو درويش أو الماغوظ فإننا نستطيع استخلاص رؤية مركزية أو عدد محدود من البؤر المركزية لعالمهم الشعري، ونستطيع أن نكتشف سمات أسلوب فردى متميز. كما نستطيع أن نجتلى ما أسميته في دراسات أخرى «بنية معرفية» يفيض منها العمل أو ينز. أما لدى متولى، فإن النصوص تتراوح بين المنفجر عاطفياً (المنتمتالى)، والجاف جفاف رمال الهجير، والسريالى، والكلبى، واللغة العابرة، واللفظة الذكية (كما تتعدد وتنوع المصادر المكانية والثقافية واللغوية لنصوصه - من الكريسماس إلى عبارات بالإنجليزية إلى لغة المسيحية إلى الغرب والمكان المحلى). بكلمات أخرى، نحن أمام إلغاء للذات وشعر لا يصدر عن ذات تعانى العالم، بل يصدر عن معاناة خارجية للعالم أو ذات لا مركز لها، ذات متشظية. ومن منظور آخر، بوسع المرء أن يعاين هذا التشظى للذات وغياب المركز الذى يسمها بوصفها تجسيدا للتعدد، ونكون في هذا المنظور في مواجهة ما يمكن أن نسميه تعدد الذات أو تعدد الأصوات المنبثقة من الذات الواحدة وقد انهارت واحديتها.

- ٦ -

ولقد كان بين التجليات البارزة لانهيار العضوية والنمو العضوى انهيار التاريخ وحدوث قطيعة حقيقية من النمط الذى كنت قد وصفته في «الحدثاء/ السلطة/ النص». إن

ليس سوى ...

يدلف إلى فراشه بحثاً عن ثياب الأحلام لقد برد
الليل وابيضت الأشباح ما عاد في السواحل أمواج تسمع
ولا بحارة يشربون الشاي قرب القوارب ليس سوى قمر
جاف وأحلام بائنة (ليل/١٦)

وحين يتبلور وعي للزمن فإنه يبدو مما يلرج الماضي
والمستقبل في لجة الحاضر القاتلة. خالد بلر أيضاً:

وصول

الكأس الوحيدة ماذا تنتظر لم يأت السامري الذي
أرقب . على إذن الوصول إلى عتبة الأحلام
البعيدة حيث يتراقص تذكارات الأزمنة الماضية جنباً
إلى جنب مع اللحظة الفارقة في بحيرة الأسى
هذه (بلر/٢١)

بهذا المعنى، يبدو شعر اللحظة الراهنة وكأنه يعيش في حاضر
لانهائي - حاضر من تيه قد يبحث الشاعر عن مخرج منه
وقد لا يبحث. إنه تيه خالد بلر من جديد:

في لجة

تاه في لجة

تاه في لجة

تاه

تاه

تاه

من يهبه اسطراب

وحمامة. (ليل/٢٠)

لكنه، أيضاً، تيه جيل سابق تشكل في حياض مغارة،
وأقحم في المطهر فاختنق في غياهبه. من هنا القدر المشترك
مع لغة الشعر الذي أصفه هنا. وانظروا، مثلاً، قصائد ياسين
طه حافظ الجديدة: (في الخرائب حلية ذهب)، وزارة الثقافة
بغداد، ١٩٩٢.

الذات مآلآن، ذات لا تصدر عن وعي للتاريخ أو هوس به أو
حتى انشغال به، وحين يبرز الزمن مكوناً تجريئياً فإنه ليس
الزمن - التاريخ بل زمن الماضي الشخصي الفردي للذات.
بكلمات أخرى، لا يتجسد انهيار حس التامى العضوي
بالإشارة إلى المستقبل فقط وموت مفهوم الحركة الغائية
المجسدة لحركة التقدم بل بالإشارة إلى الماضي أيضاً - الشعر
الآن هو شعر اللحظة الراهنة، ومن وجوه ذلك التركيز على
البرهة وإنتاج القصيدة البرهية. والبرهة لا تمثل احتفاءً
بالحاضر (كما هو شعر أبي نواس مثلاً الذي صدر عن رفض
للماضي من أجل الحاضر)، بل شعر الذات التي لا يشرنقها
وعى تاريخي ولا تفهم اللحظة الحاضرة باعتبارها وليدة
التاريخ - كما كان شعر الحدائق في تحولها الثاني - بل
تحسها لحظة منقطعة قائمة في ما يكاد يكون انقطاعاً زمنياً
كلياً عن نهر الزمن المتدفق. إن حاوي وعبد الصبور وأدونيس
ودرويش وغيرهم يملكون وعياً تاريخياً بهذا المعنى، ولقد كان
أحد مكونات مشروعهم الحدائث إعادة صهر التاريخ وصياغته
ضمن مسرد كلي جديد. أما الشعر الآن فإنه يتسج خارج
فضاء التاريخ أو مشيحا عنه، كما هو شعر محمد متولي
مثلاً، أو يملك ماضياً شخصياً فقط كما هو شعر أمجد
ناصر. وهو شعر لحظة راهنة لذات تعان العالم معاناة ذهنية
بارعة، أو تسأمل تناقضاته ومفارقاته بوعي انقصامي، أو
تستبطنه بهلوء رفيق، أو لذات منكسرة في عالم من الأحلام
الجافة، كما هو شعر خالد بلر الذي يندب الحاضر في
النصوص التالية بصورة نموذجية تمثل موقف زرافات ووحداً
كاملين (لاحظوا أنني لا أقول جيل بأكمله لأن مفهوم
الجيل يمثل نقضا لواقع المنتجين للكتابة الآن، فهم لا
يشكلون وحدة أو كينونة متواشجة على أي مستوى من
المستويات زمنياً كان أو فنياً، بل يحضرون حضوراً تجاورياً
خالصاً):

يوم وآخر

هذا كاف لا اعترف بضعفي أمام خيول النهار
الناهضة من الموت، حقب الأحلام انقضت وبقاياى ظلت
مغلولة إلى يوم نابل آخر (ليل/١٥)

- ٧ -

يتشكل هذا الشعر في حوض جماليات جديدة بين سماتها تدمير الطاقات البلاغية للغة والإيقاع والطاقت العاطفية للكلمات ومفهوم التعبير عن.. وبينها تجريد اللغة الشعرية من إهاب جمالياتها المألوفة، باستثناء شيء واحد هو الصورة الشعرية وبشكل خاص الاستعارة الصادمة والصورة الفاضحة. ويرع في تقديم الصورة الفاضحة محمد متولى خاصة. هي ذى بعض صوره:

مترنحا ينزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد
الكريستالي الذي عشن في إصبعه الحجري،
بينما أكتب ثديا يترنح من بركة حتى السديم،
دفئا في حلة أرجوانية يستوعب لغة الأفق ولا
تعزفه العذراء.

الموسيقى .. خلفية لا أكثر

غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء
تناسلية.
(حدث ذات مرة أن، منشورات رياض الريس،
لندن ١٩٩٣، ص ٩).

الإله الذي - بمفتهي الود -

يحتضن قفاى خصيته الوحيدة

حين يدلى ساقيه الخشبيتين

على كنفى.

- ٨ -

كل ما قدمته ألوان في فضاء أولى سماته التنوع
والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة
تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة. وبدلا من قسر المادة على
الخضوع لاستنباطات محاور وسمات متخللة، ساعد بعض
النماذج التي أجدها في هذا الشعر، واضعا إياها في فضاء
تتجاور فيه ، دون أن تتواشج أو تتلاحم أو تتوحد:

شعر الصفاء اللغوى والفقر الإيقاعية المسبوكة بعناية
والقلق الميتافيزيقي (وأحيانا الوجد/ الوصال الصوفي): نوري
الجراح - قاسم حداد - عبد المنعم رمضان - أحمد طه -

إدريس عيسى - إبراهيم الجرادى إلى حد ما - فرج العشه -
أسامة سعيد - وفي زمن ما بول شاؤول.

شعر شيعة الإنسان وأنسنة الأشياء وتشابك الفضاءات
بينهما: عباس بيضون - بسام حجار - يحيى جابر خاصة.

شعر التشابك الاختلاطى وانهمار المعقولة والممكنية
والتزوع السريالى - كثيرون؛ من بينهم قاسم حداد، ويحيى
جابر وعبد الكريم الرازحى، وعبد اللطيف الربيع، ومحمد
عيد إبراهيم وفتحى عبدالله، ورفعت سلام.

شعر الماضى الشخصى وإعادة ابتكار الماضى: أمجد ناصر.
شعر جغرافيا الذاكرة المتوهجة بأشياء ووجوه وأسماء
وحيوانات ولغات وتفصيل تنتمى إلى الغرائبى والعجائى
والغريب - المدهش والهامشى الذى يحول إلى مركزى: سليم
بركات.

شعر الغياب والفقدان والأشياء نصف المحتجة وأمور
كثيرة أخرى : عباس بيضون - نوري الجراح - عبده وازن.

شعر الومضة الذهنية البارة والتعليل التخيلى / قاسم
حداد وكثيرون بينهم : عبد الكريم الرازحى، وعبد اللطيف
الربيع ورفعت سلام.

شعر الاستعارة الواجئة والصورة الصادمة : الرازحى -
حداد - الربيع - فتحى عبدالله - رفعت سلام وكثيرون.

شعر الذات المنكسرة : خالد بدر وزرافات كثر بينهم
من يطلع من تاريخ سابق مغاير.

شعر انقشاع الوهم والخيبة المتفرقة بعذوبة الألم المتلذذ
كثيرون بينهم عبده وازن.

شعر الغرفة المقفلة على الجسد والفضاء المغلق المحدود:
بسام حجاز - لينا الطيبي خاصة.

شعر الفضاء المتقلص المنكمش المنحسر باستمرار -
المرحلة كلها شعر الذات المعانية بحياد يتوهج أحيانا توهج
المطلقاً - كثيرون وكثيرات.

شعر اللقطة : حسين درويش - ميسون صقر وآخرون.

شعر اللفنة الختامية : متولى - بدر وكثيرون.

وفي كل هذا الشعر يبدو القانون الذى صفته فى بحثى فى الشعرية سليما وهو وجود تناسب عكسى بين حضور الإيقاع المنتظم والصورة الشعرية. فلدى كل هؤلاء تشكل الصورة مادة أساسية هى فى الغالب مادة تشكيلية لا تمثيلية. هل قلت ليس هناك سمات جامعة، إننى إذن لعلنى تناقض فيها أنذا قد عدت ما هو جامع، أليس التناقض أبها السادة والسيدات - لاحظوا النقيضين لكن من قال إنهما نقيضان وهى من ضلعه انتزعت وهو فى رحمها يبنى ويتنطف - هو جوهر العالم، وبودى القول هو جوهر العالم، شكرا.

عفا لقد نسيت أن أقول لاحظوا كثرة الرسم بالكتابة والكتابة بالرسم فى هذا الشعر، لاحظوا أيضا كثرة الرسم فى نص متولى الذى اقتبسته أين؟ لا أذكر بل خلطه عفا توحيد فعل الرسم بالكتابة، وأنا أكتب ثديا يترنج وهو الجزء التالى من دراستى لـ «تشابك الفضاءات الإبداعية» الذى أعترض عن عدم كتنا.. أقصد رسمه حتى الآن أو فى المستقبل أو فى الماضى.

لقد أثبت هذا الشعر انسجام الحدائث مع نفسها بالضبط؛ لأنه سعى إلى تجاوز النماذج المتفوقة التى أنتجتها الحدائث فى انفجارها الثانى. فلقد طرحت الحدائث مقولة التجاوز المستمر ورفض التشكل النهائى ومفهوم الكمال. وكانت الحدائث فى الجوهر قلق النمذجة ورفض النموذج وسلطة التشكل السائد. وإذا كنا ندين بهذا العصب الحدائى بالدرجة الأولى لأدونيس، فإن بين أكثر ما يؤكد سلامة تصور أدونيس للحدائث هو أن الشعر الراهن أخذ أولا برفض طغيان النموذج الأدونيسى على الشعر والسعى إلى تجاوزه أو تطوير بدائل له أو نماذج تشكّل خارج فضاءه.

لكن مالم يفعله الشعر حتى الآن هو الدخول فى مغامرة تغيير المنطلقات الجذرية لشعر الحدائث فى تبلورها الجبرائى وانفجارها الثانى، متمثلة فى البؤرة الذهنية التى يفيض منها الشعر العربى فى معظمه. إن هذا الشعر شعر الأفكار التى تدور فى فضاء الذهن المطلق: إنه شعر بلا رائحة كما يحلولى أن أصفه، وباستثناء نماذج قليلة منه، أقتبس بعضها فى فقرة أخرى، فإنه يصدر عن تضخم هائل للذات

شعر الكركبة اللغوية والمعاظلة التركيبية خاصة : محمد متولى - قاسم حداد.

شعر الجعد : قاسم حداد وكثيرون بينهم: أحمد الشهاوى، وعبد المنعم رمضان، وشاكر لعبى، وعبد وازن، وحديثا أمجد ناصر .

شعر اللعبة الذهنية : إبراهيم الحسين - حميده عبدالله حميده - المنصف المزغنى خاصة.

شعر الحياة اليومية : سركون بولص - يوسف بزي - يحيى جابر - هاشم شفيق - وديع سعادة - إسكندر حبش - حسين درويش - لنا الطيبى وكثيرون.

شعر المرايا الخشبية التى لم تكن أصلا مرايا: صلاح فائق.

شعر البرهة التى لن تصير ماضيا جديرا بالتذكر: لنا الطيبى وبضعة لا أذكرهم - من أبرزهم رفعت سلام.

شعر الفضاء المتشظى الذى لا يملأه سوى الكلام المتشظى هو أيضا : محمد عيد إبراهيم ، وفتحي عبدالله خاصة.

شعر الشبوب الفكرى، الانفعالى والإيقالى فى غيابهم المبهم والمرارة الواجحة لأن العالم ليس هو العالم، من قشرة الاجتماعى إلى بؤرة الميتافيزيقى، أو (بمحاولة صياغة أخرى)

شعر الاكتناه الضدى المشبوب أو الرؤية الضدية المقترنة بجيشان انفعالى واجئى للعالم - قاسم حداد.

شعر الفضاءات الحميمة لذات تتأمل نفسها بالتناذ قابعة فى لجة أطواق لها ثقل الماضى وفداحة الحاضر: نجوم الغائم، وأصوات لا تحضرنى الآن.

شعر التأمل المستكين والاكتناه المبهم والنجوم الداخلية الساجية : نزر من النصوص لا شاعر.

شعر الرؤية مقابل الرؤيا: وتلمس العالم المادى فى لزوجة ماديته وتفصيله والتأى عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة، زرافات ووحدان منها جميعا: أبرزهم عباس بيضون، ومحمد عبدالله.

شعر الذات المبرجة لنفسها فقط وموت الآخر: رفعت سلام - أو اقتصار الآخر على وهم امرأة / رجل - لنا الطيبى - عبده وازن - بيضون، وعدة لا تعد.

قايضون على العالم، أما كثير فقد كان يعي وعيا حادا أنه لم يكن قابضا على شيء.

لنتأمل العالم في جزئياته وجزئيات حياتنا فيه، في كليته وكليات وجودنا في حناياه، وفي تلك اللحظات الهاربة منه التي يستحيل القبض عليها مرتين، كما كان ماء نهر هيرقليطس (وما يهم ألا يكون هيرقليطس؟) لنتأمل ما هو خارج عنا، دون أن نسعى إلى أن نذيه فينا. لنتأمل الآخر في بساطته وتعقيده، في أحواله المتعددة المتناقضة، دون أن نسعى إلى صهره في نمط أو نموذج تجريدي نستنتج منه عظة أو حكمة، أو علما عاما بالإنساني العام. لنتأمل ذلك تأملا دون أن نحيله إلى مناسبة لفضح إحباطاتنا وإشكالاتنا وهوسنا وشهواتنا و... نا، بأي مضاف كان. الشعر في اللحظة الراهنة لا راحة له. نحن نكتب عن الجسد فلا نشم رائحة جسد حقيقي، ونكتب عن الموت فلا نرى سوى فكر تجريدي عن الموت ولا تملأ خياشيمنا رواحه. ونكتب عن الأرض فلا نشم ترابا، ونكتب عن المدينة فلا نفوح منها روايح المدينة، ونكتب عن الوطن فإذا هو خريطة معقمة، ونكتب عن فلسطين فإذا هي قضية تعاركها الأذهان والمقولات والدعاوى، ونكتب عن الحرية فلا نشم رائحة عفن السجون والزنازين التي يملأها بول المساجين الأفراديين، ونكتب عن اللغة فإذا هي تجريدات وفصائل ذهنية، ونكتب عن شجرة فتختفي ليطلع محلها ما نسميه رمزا لا راحة له ولا طعم، ونكتب عن الدم فإذا هو دون حرارة أو لزوجة أو عطن أو لون. نحن نكتب فتختفي الكلمات ويختفي العالم ولا يبقى إلا طيوف عابرة لـ «نحن». كأنما العربي عابر في هذا العالم، كأنه طيف، وكأنما قضايا ومسائل كلها قضايا من النمط نفسه الذي كان يدور في علم الكلام الذي ابتكره العرب وهم أكلم المتكلمين! لقد آن أن يبدأ الانفجار الحدائي الثالث بعد أن شكل الانفجار الحدائي منعطف الانكسار والانهياب، فليكن أن يبدأ بالانتقال من الذات إلى العالم، ومن الذهن إلى الأشياء، ومن اللامكان إلى المكان، ومن المجرد إلى المادي، ومن العقائديات إلى اللاعقائديات ومن النمط إلى المفرد المتعين.

بل عن ذات متفجرة تنفج طاروس متعطف، تطفئ على العالم إما ذهنا أو عاطفيا وانفعاليا. إنها الذات المحبطة أو المأساوية أو المخامرة أو الراضة أو الغاضبة أو المتزوية أو الدعائية أو عشرات الأشياء الأخرى. لكنها لم تكن مرة واحدة الذات المتأملية. وإن أكثر ما يفترق إليه الشعر الحدائي هو اللهجة التأملية، وهو الانتقال من معرفة الذات أو من كشف الذات إلى كشف العالم ومعرفة العالم. وبالعالم هنا أقصد العالم فعلا، لا الذات كما تتخبط في العالم أو كما تسقط نفسها عليه أو تمرره في مصافيه ومعكراتها: العالم بأشياءه المادية المحسوسة وتفصيله وتلافيفه ورواحه وتعرجاته وتضاريسه وسطوحه وأغواره، العالم بترابه وهوائه وشمسه ومطره وبرده وحره وأشجاره وسماته وحيوانه وإنسانه، العالم النابض الراكض الهائج المتعب الجميل البشع الحقيقي مثل الجرح الذي يفيض بدم ساخن لطمعة سكين هاجمة - بلى، ينبغي أن ينتقل الشعر من الذهن إلى الدهن، ومن الحلم إلى اللحم، ومن العظمة إلى العظمة ثم إلى الدم والأحشاء والأرحام والمشائخ.

أما الشيء الآخر الذي لم يعرفه الشعر الراهن بعد فهو المكان. لا مكان في الشعر، كأنما يكتب هذا الشعر في هواء طلق معقم لا ملمس فيه شيء ولا رائحة فيه شيء. ومع استثناءات قليلة، فإن القصيدة المكتوبة في صنعاء أو في صحراء نجد أو الربع الخالي تتحرك في الفضاء التصوري ذاته.. ويمكن أن تكون قد كتبت في مراکش أو الرباط أو لندن أو نيويورك (من قبل شاعر عربي مهاجر أو مهجر). وينجلي ذلك بشكل فادح في شعر المهجرين العرب وهم ماث، فالقصيدة العربية المهاجرة لا تنشئ برائحة المكان الذي تكتب فيه ولا بصورة ونكهته، بل تكتب في ذهن جوال يمكن أن يكون قد كتب ما كتبه في المنفى - في الداخل، كما يمكن أن نسمى كل أقطار العالم العربي. لقد شغل الشعر بالزمن حتى أرققنا الزمان، وهوس بالمجردات والذهنيات والعقائديات والمشاريع الكبيرة حتى أثقلت كواهلنا الذهنيات والمشاريع الكبيرة والعقائديات والمجردات. ولقد هرب منا العالم الحقيقي في ذلك كله، كما هربت ليلي من بين أصابع كثير، مع فارق واحد عظيم هو أننا كنا، ولانزال، نتوهم أننا

- ٩ -

غير أننا أيضا في مواجهة تيار آخر في شعر اللحظة الراهنة يتحول فيه التركيز على الذات والانشغال بها إلى نفى شبه مطلق أحيانا، ومطلق أحيانا أخرى، للآخر بكل تجلياته وتجسّداته. وقد تكون هذه ردة فعل مبالغ فيها لطغيان الآخر الجماعي على شعر مراحل سابقة. ويتخذ هذا النفي الجديد للآخر شكلا يمكن أن نسميه «موت المخاطب» يتمثل في انعدام لحضور المخاطب في القصيدة الراهنة، وتحول الكلام إلى دوران مستمر في حلقة الذات المنقطعة التي تعيش أصلا في فضاء مقلص منكش لا يتسع لشيء إلا لهواجس الصوت المنفرد وهمومه ونزوعاته وخيباته، وما يلوّكه من هلوسات وخيالات جامحة وتوترات وتمعشقات فادحة وانكسارات وانقباضات كالحة وشبقيات وتلمظات باطحة (بين أبرز نماذجها ما يكتبه رفعت سلام حديثا). وفي هذا النمط من الكتابة كثيرا ما تتحول الغرفة إلى الفضاء النموذجي للكتابة. ولعل أبرز من يتحرك في هذا الفضاء المنكش الآن أن تكون لنا الطيبى وبسام حجار. هي ذى غرفة الأولى التي تكتب بدرجة عالية من الرهافة والانبهار العفوى اللذين يمنحان نصها الشعرى المنكش درجة غير عادية من القدرة على الانفتاح على العالم، لا هناك في الخارج، بل هنا في الداخل: في دهاليز الأعماق.

دهليز في مرآة

اليوم كالامس

كالغد

ليس لدينا ما نفعله

غسلنا الصحون

نظفنا الأرض

كويانا قمصاننا

ومررنا بالمرايا

غيرنا ملابسنا

وجواربنا

ومشابك شعرنا

رفعنا الستائر عن الصباح

وارتقينا بالشمس إلى الغرف العالية

قلنا للمساء : أهلا.

المساء رجل عاشق

دهليز في مرآة

(شمس في خزانة، منشورات ل ن)

(لندن، دتا)، ص ٣٦

غرفة

أحد يراقبني

وأنا أخطو مع النهار

متأمل أوراق النباتات الصفراء لامعة في ضوء...

عيون تتأكد من وجودي

من انسيابي بسكينة

من جرأة الجدران

من ضجيج قلبي في الحلقة المفرغة للأسى

أحد يطلق صوته في اتجاهي

صوته وصداه

يتلمسني

يتأكد من برودة أطرافى

يمسك بيدي، يشدني إلى حبال

يتأكد من انضغاط يدي في سلسله

يتأمل الشمس من نافذتي

الحادية عشرة ليلا

أكثر قليلا

الرحلة الأخيرة لليوم.

(سا. ص ١٢)

أنت والصمت

عندما تجد نفسك وحيدا

فجأة

أنت والصمت

وغبار الشمس

لا تغمض عينيك

افتحهما

وتأمل غياب من حولك

الأهاني التي يلفظها الجدار

أصابعك وهي تنكمش

قبضة يدك

تأمل

تجاعيد المرأة.

نائم في أقطانه

سيدي الصغير

لا يقيق على نايات اليد

قمع سكر

يذوب في الرغاب

غَر

ومزده بحليّه والتخاريم

نظيف

ومحفوف

وماثل

يلمع في نداه الزيتون

مفسول بأمطار وصواعق،

له هذه الراححة

قطع الأعشال في الصباح

الأفعوان يتلوّى في الزخم

العين الكبيرة تحديق

تترك الثياب شاهدة برهبة

على السهم الذي شق طائر الأكمة.

أتغنّى بالذي يبسط

وأجزل المديح للعضلات وهي تصد

مغمضا

أقتنى عطر الأمس اللابث

بين الساقين

أذخر أنفاسا لأشواق تستأسد

في عرين الارق

بحلاوة اللسان

اكتشفت ملوحة المخبوء.

يدك تدنى وتقصى

قميصك يكنز ما يسيل له اللعاب

أدخليني مدخل ضيق

(سا.ص. ١٣)

ولأن الكتابة لا يمكن في نهاية المطاف إلا أن تتكرر مخاطبا
ما، وأن توجه إلى آخر ما، فإن شعر اللحظة الراهنة سوف
يشهد - ولقد بدأ فعلا يشهد - درجة غير عادية من التركيز
على أقرب الآخرين من النفس التي لا تريد أن تسمح
للآخرين بالاندلاق عليها، جماعات ووحدا. لكنها تريد
آخر واحدا على الأقل تبته وتوجه إليه وتناغيه وتناجي. والآخر
الوحيد القادر على احتلال المكان الخاوي هو الآخر
الجنسي: المرأة في شعر الرجال والرجل في شعر النساء. ولن
يكون غريبا أبدا أن نشهد انتشارا باهظا لنمط ما من شعر
الحب، وشعر الجسد، وشعر التوجه، إلى آخر إيروسي يتزينا
بزي مرء، له نكهة الزى الصوفي. غير أننا، في كل
الحالات سنجد شعرا لا يطرح المشقى أو الإيروسي أو
الشهواني أو الصوفي في إطار قضايا اجتماعية وسياسية
وتغييرية - كما كان معظم شعر الحب والإيروسية والتصوف
في مرحلة سابقة - بل يطرح الآخر الفرد باعتباره آخر فردا
فقط، وفردا متعينا محسوسا في الغالب. ومن الطبيعي، أن
يتخذ هذا الطرح شكل تركيز مهووس على الجسد لأنه أكثر
شيء في الوجود استغراقا في فرديته، واقتصارا على الحميم
والخاص، وإشماعا بالفردى المادى المتعين. وثمة الآن بعض
النصوص التي تقدم نماذج متميزة لتحقيق ما أتكهن به
مغامرا، لكن على ثقة تامة من أنه صائر لا محالة إلى
التحقق. اصغوا معي إلى هذا النص الجديد لأمجد ناصر -
وهو نص في طريقه إلى النشر وأنا مدين لمؤلفه بإعارته لي
من أجل إنجاز الدراسة الحالية :

لنصعد بالآلم

ليس هينا دخول الملك من استدارة الخاتم.

سأحرثك بقوة البدائين

وأحتقر كنوزك بيدين تقودان القرن

إلى استغاثة تدمى أديم الأبيض

الممتن لنفسه.

ويبلغ التركيز على الجسد الشهواني درجة عالية جناً حين يتحول إلى انخراط في جزئية من جزئيات الجسدية، كما في هذا النص الذي يفوح بحيوانية اللزوجة المادية للرائحة - رائحة الفيض الجنسي والشهوة المندلقة والأعضاء المتوهجة بالجوع والشبق والتلذذ المرقط:

١- الرائحة تذكر

الرائحة تعود لتذكر

الرائحة ذاتها

في المتروك

والمأهول

بالطيف والهالة

الرائحة تذكر بأعطيات لم يرسلها أحد

بأسرة في غرف الضحي

بثياب مخدولة على المشاجب

بأشعة تتكسر على العضلات

بهباء يتساقط على المعاصم

بأنفاس تجوب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء

بمياه الأصلاب

مسفوحة على الدانتيل

بالترايب

بالاكباش يهيجها البول

برواد-قضاء تخطفهم سحنة القمر

بالصنوبري

بالليلكى

بالمشرثب

بأمطار على أسطح من ملين

بحنطة مركوزة في الحظائر

الرائحة تذكر بالاعشاش

بالنر

بالغيبوبة

بالمستدير

بذي الحافة

الرائحة..

الرائحة ذاتها التي تهاجم في أمسيات

معلقة بقنب الهذيان.

دعى متربص الشقوق

يشهد صحوه الفراشة.

الرائحة

تصعد

إلى

الخياشيم

اليعسوب

يطير

بين

الأعمدة

ويهوى

على العتبة.

قربيه صائد الضعف

من رقائق الذهب

من الزغب الطالع على المرمز

من طعنة الآس

من تويج زهرة الإغماء

من الذى يعيد الفم إلى طفولته

ويطلق اللسان حية تسعى.

الرائحة تبقى

على اليد بعد المياه

في الأنف والشفقتين

فى ثلم الصدر
الرائحة
ذاتها

يتبعون ظلال القطا

ندوة إبطك

زهر البساتين تحت قميصك
نرجس تلين يرتعشان بما يتلالا عند شفاهك
من بلع لاذع
ويدي تقتفى فى حقولك سرب الفراشات
عشرون وعلا يجوبوننى فى رؤوس الأصابع
عشرون يتبعون ظلال القطا
حول نهر يديك فلا يضلون
ولا يدخلون بلد

وأنت تقودين مركبة الرغبات على مهل
فى جنائن من عتمة
وجنائن من كهرياء الحواس
فكيف أرى فى الحليب المصفى
ظلال الطريق إذا لم أسرها
وأشهد كيف ينور لون الجسد!
فى تعصف العاديات

وتصرفنى دون زهر البساتين تحت قميصك، دونى
أعدى المراسم، عما قليل
سأنزل عن ركبتك
إلى التيه
يسندنى لا أحد.

(الكرمل، ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص: ٢٠٠-٢٠١)

ولأنه لمن الشيق والجميل المثير أن شعر الجسد والحسية
الشهوانية ينتشر مع تصاعد موجة الأصولية الدينية والقمع
الأخلاقي والفكر الذى تفرضه، تماما كما كان شعر الرفض
والحرية ومجابهة القمع السياسى قد ازداد حدة وانتشارا مع
ازدياد القمع السياسى ووصول الأنظمة الإرهابية العربية إلى
ذروة تجبرها وسحقها للحرية والفكر. وإن ذلك كله لمن بقايا
الخير فى هذه الأمة التى كانت، لكنها لم تعد
خير....(يحمل لى البريد، مثلا، بعد كتابة هذا النص بأسابيع

سر من رآك (يصدر قريبا).

واصفوا بعده إلى هذا النص الصادر حديثا جدا، والذى
هدانى إليه نورى الجراح، بعد أن كنت قد كتبت ما أردت
أن أكتبه عن اندلاع الجسدية وشعر الجسد فى شعر اللحظة
الرائحة، فرأيت أن أدرج شيئا منه هنا، وهو (حديقة الحواس)
لعبده وازن:

كانت جسدا بين يدي، أكثر من جسد، أقل من
جسد، جسدا فى جسد، جسدا داخل جسد،
جسدا بلا جسد، وكانت من فرط ما يشف
جسدها تغدو ظلا لجسد غائب، لجسد أذكره
ولا أذكره، لجسد كان ولم يكن.

وكنت يحلو لى أن أهدق إليها فى الليل المشبع
بضوء القمر، إلى الشعاع القضي يرتقى عليها
ويغمرها بشدة حتى ليخيل إلى أنه يسيل من
جسدها... وفى أحيان كانت تمتزج فى الضوء
حتى تتعري من جسدها ومن وجهها، كانت
تمحى فى الضوء حتى لتصبح بقعة له، بقعة
ضوء ينبثق من نفسه.

حديقة الحواس، دار الجديد (بيروت، ١٩٩٣)
ص ٧٨-٨٠ .

لكن ما قد يكون أكثر دلالة هو توجه شعراء، يتمتعون فى
تكوينهم إلى مرحلة العضوية، بوليه، نحو شعر الجسد. لقد
كان أدونيس فى (مفرد بصيغة الجمع) بين رواد الجسدية فى
الشعر الحديث طبعاً، لكن الجسدية لم تنتشر فى أى زمن
منذ أبى نواس وابن الحجاج، كما هى آخذة بالانتشار الآن.
هوذا محمد القيسى، فى آخر نص أقرأه له، يضع نصين:
واحدا فى الجسد وواحدا فى الحب، فى واسطة العقد المؤلف
من خمس قصائد، وضعا يشد الانتباه إلى هذا التعارض الذى
يفاجئنا فى شعر ينتمى إلى هذا الزمان:

عدد من البحور التي تضم مكونات مشتركة، أما إيقاع الشر فلا بحور تحويه أو تجمع اندفاعاته الحرة في قوالب مسبقة ومكونات مشتركة. أى أن هوية الإيقاع التفعيلي نكتسب وتتحدد في إطار علاقته العضوية بالقائم السائد والجماعي المشترك، وتنبع مما يحققه من انحراف أو خروج جزئى على الجماعى والنفس الثقافى السائد. أما الكتابة بالشر، فإنها تتم في فضاء خارج الفضاء القائم الجماعى، وتكتسب هويتها وخصائصها من تحقيقها الفعلى بلا مقايسة؛ أى بوصفها شيئاً قائماً بذاته مستقلاً لا اشتقاقياً، ولا يمكن مقايسة تكوينها بمدى انحرافها عن النموذج أو عدولها عنه أو التوتر القائم بينها وبينه. إنها كتابة تتم خارج النموذج والجماعى ولا تقاس به. وقد تكون هذه نقطة قوتها وضعفها، فى آن، كما هى الحال فى كل ما هو أصيل غير اشتقاقى. فالاشتقاقية توفر عناصر جمالية نابعة بالتحديد من طبيعتها الاشتقاقية وعلاقات النص الحاضر بالنص الغائب، أما غير الاشتقاقية فإنه فى منزلة الجامد كفاصلة نحوية؛ لأنه لا يشع بعلاقات الحضور والغياب وما تولده من معضيات جمالية. لكن لغير الاشتقاقى معطياته الجمالية البكر التى تقدم فى حالات كثيرة بنديلاً جمالياً فائقاً يعرض عن الجماليات المشتقة من العلاقات الاشتقاقية، ويتجاوزها مفتتحاً عوالم جمالية تمتد جمالياتها من البكورية والغربة والاكتشاف والاكتناه، وما ينبضان به من غبطة وامتعة قد تضاهى أحياناً متعة الهزة فى فعل الاقتضاض الجنسى. وما من أجل لاشئ كان فعل المعرفة الأول فعلاً جنسياً واكتشافاً للعالم جديد فى آن، وما من أجل لاشئ قال ذلك الولوع بالولوج اللوحج الفروج أبو تمام:

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالى إلا لمفترعه

بقدر ما يزداد تقليص الفضاء المشترك وموت الآخر وانقراض الجماعى، بقدر ما ينشأ تركيز على أمرين: أولاً، أدنى صور الآخريّة متمثلة فى المرأة / الرجل التى هى جزء من الذات، وليست آخر منفصلاً - والجسد من ذلك - (وبكلمات خبيثة يحل الجماعى محل الجماعى)، ثانياً، الآخر المجهول مخاطباً دون إفصاح وهو فى نقطة تفتصل بين الذات والعالم؛ أى الآخر الساجى بالوجد الصوفى أو

فقط، هدية من مؤلف هى كتاب بعنوان (محاولات للهروب من الصمت إلى الجسد)، شعر جمال الدين خضور، دار جفرا، حمص، ١٩٩٢، فاتراً بجائزة أمل دنقل الذهبية فى خضم الانفجارات الأصولية.

يتشكل فى شعر اللحظة الراهنة، بين ما يتشكل من عشرات التنوعات والجدول الصغيرة والفروع المتغايرة، تياران رئيسيان: الأول يحل العين محل الأنا، والثانى يحل الأنا محل العالم. الأول يمثل إلغاء للذات والثانى يمثل إغلاء للذات. (ها أنتذا تعود إلى محاولات التقليص والتفتين والتنظير والبحث عبر وحدانية من نمط أو آخر. ترى الآن كيف ينهار القناع؟).

- ١٠ -

والحقيقى الدال فى هذه المرحلة هو انهيار الإيقاع التفعيلي المنتظم وضياع الكتابة بالشر. ومن بين العوامل العديدة التى أدت إلى ذلك أن الإيقاع يمثل عنصراً مركزياً مشتركاً وجماعياً وفضاء متداولاً مأوفاً؛ أى أنه جزء من صوت الماضى، ومفاهيم الوحدانية والنفس المشترك. وانهيار المشترك وبروز الذات الفردية يتناقضان مع ذلك كله. إن انهيار إيقاع البحر والتفعيلة هو بهذا المعنى أحد انتجيات البارزة لانهيار المركزى والمشارك والوحدانى وما يرتبط بالنموذج المسبق والنهجة الجماعية. ومقابل ذلك تغدو الكتابة فعل اختيار فردى لا ضابط له، ولا يتشكل فى إطار نموذج مسبق أو تبعاً لشعريات مشتركة، بل يمثل ولادة حرة ضليقة إلا مما تجسده اللغة فى ذاتها من مكونات جماعية ونفس مشترك. ولا غربة فى أن تتشكل ثيرة حتى على هذا القدر المشترك الذى تجسده اللغة، فتشأ كتابة تحاول التخلص من اللغة إلى أكبر درجة ممكنة، باختيار وسائل تشكيل أخرى من بينها الفضاء والفراغ والبياض والصور والأشكال والصمت. ولعل الفرق الحقيقي يتمثل فى أن شعر الإيقاع التفعيلي هو، بكل أشكاله، مجرد تحويل وتعديل وانحراف عن القائم السائد والجماعى المشترك، وتفرغ عنهما يظل يمثل تياراً فى بحر هائل. وقد يكون من وجوه المفارقة اللاذعة أن الإيقاع التقليدى يتشكل فعلاً فى هيئة بحر أو

التأمل الميتافيزيقي. والسبب في ذلك كله أن الشعر في الجواهر لا يمكن أن يتشكل بصورة نقية قطعية في حالة غياب مطلق كلي للآخر ومتطهرا تماما من حضور أخرى، لكنه يمكن أن يقلص وجود الآخر إلى درجة عالية محتفظا من الآخرية بما هو حميم داخل في فضاء الذات، كأنما هو أنوى لا أخرى بحق. إن هناك بين الشعر والآخرية جبل سرية يمكن أن يوهن، لكنه لا يمكن أن ينقطع أو يقطع دون أن يتحول الشعر إلى صمت كلي.

ولتركيز على الذات في ذلك كله تجليات ومظاهر تعبيرية متعددة تستحق التأمل، منها بشكل خاص التجليات التالية:

الذات الداخلية في شرنقتها التي لا تفتح إلا على خيوط العالم الملاصق الحميم.

الفضاء المقفل - الغرفة نموذجها الأعلى، ولها امتدادات مقبوضة.

الذات من حيث هي ذاكرة شخصية أى مستسجة خيوط ماضٍ شخصي في ما يشبه الحنين الأسيان المخايد نسبيا.

الذات المتلذذة بنفسها المنشغلة بها المكتنهة لأسرار قدرتها على منح اللذة لنفسها ومجاهل جسداً أو لأدغال الأعماق التي لا يمكن لآخر أن يبصرها أو يقرأها بلمس.

الذات المنشغلة بالمبصر الفردي المتعين محسوسا ملموسا، أو ما سأسميه الشيء - في - ذاته عاريا من أى إهاب رمزي أو ما فوق ذاتي، هنا تمارس الذات قراءة العالم قراءة بصرية منخرطة أو محايدة، لكنها ليست قراءة تأويلية.

الذات الوالغة في الحسى والجسدى تعيينا، الوالجة فيه إيلاج الليل في الليل والنهار في النهار.

بعض هذه السمات تتجلى في النصين التاليين لنورى الجراح متشرنقين في فضاء أشد ضيقا حتى من فضاء الغرفة، وفي لغة بالغة التركيز على الذات وعلى المتعين المحسوس في آن:

١- كرة البلور

لم أشأ يوما كهذا في مفكرتى

لم أرسم خطاى على سلم

أو يدي على مسند
لم أشأ شمسا أو غروباً
أحدهم جاء بالصحون
و وزع
وكان لي
خمرة أضيفت
ورغيف ظل مستديرا.

رجعت من منزل

رميت خطوة على سلم
وصلت يدي
تهيات
اجتذبت
- الضوء -
كانت أكرة الباب.

اجتذبت
الباب
نهر يغمر السلم
يحملني
والضوء يطفو بى على غبش
فيباب.

سلم منبعث في الضوء
مولود للتو من شيخوخة المنازل.

لكن نموذجها الأكثر صفاء هو كتابات رفعت سلام في (إنها تومى لى) الهيئة العامة لقصور الثقافة، (القاهرة، ١٩٩٢)، وتؤكد هذه الكتابات التي وصلتني الآن (تشرين الأول - أكتوبر ١٩٩٣) سلامة المسار الذي كانت قد تكهنت به الفقرة الحالية في بدايتها؛ فهي كتابات لا آخر فيها على - أى قسم كامل من الكتاب (حتى صفحة ٨٤)، وحين يبرز آخر فائه آخر جسدى (من ٨٥ إلى ١٠٥)، بل إن الكتاب ليختتم برسم مفصل لتضاريس الجسد الجنسية ولاندياحاتها الوالغة. هي ذى بعض مهاوينا:

أعضاؤها شجر القطيفة

ولها فراشات تحط على سرتي:

فراشات من مطر برتقالي

تحتي:

كموجة تهم بالطيران.

تنسى، في جسدي، جسدها

مرأة

تختصر

سبعة آلاف سنة

من النساء

رجل

وحده

على هاوية

يلتقيان.

حد ما للمرأة/ الرجل، واكتناه فضاءات نادرا ما اكتنتها
الشعر العربي. إن غياب مجاهل كالصدقة مثلا عن الكتابة
الشعرية لبين ما يحير ويجلو نمط الانشغال الشعري السائد
حتى الآن، وإحجابه عن - أو عدم وعيه بـ - هذه الأبعاد
الحميمة الأخرى للوجود الإنساني، ولانخراط الإنسان في
العالم. (بين الإنجازات القليلة التي أعرفها قصائد لعبد العزيز
المقال وأدونيس ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور،
والقليل منها يتناول الصدقة كملاقة شخصية بين إنسانين،
ويميل بدلا من ذلك إلى تناولها في أطر أوسع وأكثر ذهنية
وتجريدية). أين في الشعر العربي ما يقارب، مثلا، العلاقة
المذهلة بين جلجامش وأنكيدو؟ ثم أين هي، في هذا الشعر،
العلاقات الحميمة الأخرى بين الذات والآخر، التي تتجاوز
الحدود المألوفة العادية وتدخل منطقة المحرم والممنوع والشبوب
والمشوهج والشواني والانخطافي والحلولي التي أوغل فيها
شعراء مثل أبي الهندي وأبي نواس وابن الحجاج ورابعة
العدوية وابن الفارض والحلاج والمتنبي في تراثنا الشعري
الجميل؟ بشكل ما، يبدو لي أن ثمة إمكانا حقيقيا لبزوغ
هذه الأنماط من الكتابة الآن، وقد تقلص الفضاء وانحسر
الآخر الجماعي واحتلت الذات محل العالم الخارجي،
وغدت محرق التركيز الانفعالي والحواسي والفكري.

- ١١ -

غير أن لهذا التحول الجذري وجهها آخر وقطبها سلبيا
شرسا. ففي انبجاسها الداخلي وتشامخها، كثيرا ما تتحول
الذات إلى عالم شرقي منهووس بنفسه مغلق على الهواء
والريخ والشمس والنار، يصد العالم الخارجي صدا عذائيا.
وبشكل ما، فإننا نواجه خطر حدوث انقطاع حقيقي من
نمط معرفي، بين الشعر والعالم، قد يعيد إنتاج أكثر
اللحظات في تاريخنا الحضاري شحا وضمورا إبداعيا. ذلك
أن ثمة فرقا جوهريا حاسما بين أن تكون الذات محور
الإبداع الفني من حيث هي مركز الفاعلية الأول والحقيقي
في وجود تنخرط فيه باحتدام وتتأمله بشبق، وتجلوه بشهوة
قائمة للغور والاكتناه والكشف والتغيير والابتكار، وبين أن
تكون الذات مشغولة بنفسها وهي في حالة من الانقطاع
الإدراكي والحسي والتجريبي عن العالم، ووضع من الانكفاء

لعل أفضل نموذج شعري متكامل لقوس الحركة
الانزلاقية التي أحاول أن أرسمها هنا - الانتقال من الفضاء
الجماعي المشتطي المليء خيبة وانكسارا وانقشاعا للوهم إلى
فضاء الذات الذي لا تزال الجماعة تقطعه، لكنها تبدو ذكرى
ناثية أو كتلة خارجية شائثة مشوهة، أو سياقاً لتاريخ شخصي
لم تدنس بعد كوابيس العقائدية (الإيديولوجيا)، ثم إلى
الفضاء المتقلص للذات المنشغلة بنفسها وبآخر الحميم الفرد
(المرأة - الجسد) أن يكون شعر أمجد ناصر الذي يجسد هذه
الحركة الثقيلية بتوتر ونضج جميلين، وبكثافة لغوية لافتة
أحيانا، ويقدر عال من السفسطة في تحولات شعره بين أوائل
الثمانينيات وأوائل التسعينيات، حيث ينتقل من (جلعاد) إلى
(رعاة العزلة) أولا، ثم إلى (سيدة الدانتيل السوداء). وبهذا
المعنى، فإن شعر ناصر أحد التجليات الأعمق أهمية لروح
المرحلة وإيقاعها وهواجسها وهمومها وتقنياتها ولغاتها،
ولأشكالها وإشكالاتها وإخفاقاتها ونقاط امتيازها في آن.
ويمكن أن نتوقع انتشار هذه المكونات، لتصبح السمة
المشتركة لمعظم ما يكتب من شعر خلال العقد القادم، كما
يمكن أن نتوقع انجاء الشعر إلى تجليات أخرى لهذه
العلامات بينها، مثلا، تجلي الآخر صديقا حميما معادلا إلى

الفاقد للفاعلية. إن فقر كثير من الكتابات الشعرية الراهنة لفقر مدق، إضافة إلى فقرها الجمالي واللغوي والتخيلي، على هذا المستوى بالضبط فهي لا تملك غنى داخلية في علاقتها بالعالم، ولا تملك فيضا تجريبيا وانخراطا حميما في غياهب الكون، ولا تصدر عن تلاحم احتدامي بالوجود في أشياء وبشره ومكوناته الطبيعية، وفي أبعاده الفيزيقية والميتافيزيقية. بكلمات أخرى، إن تعامل الذات مع العالم في المرحلة الراهنة هو في كثير من الحالات تعامل الضحل مع الغنى الذي لا يرى غناه، والسطح مع الأعماق التي لا يدرك غياها، والقشرة مع اللب التي تظل نائية عنها خفية عليها. إن الفقر الشعري الآن هو، للمرة الأولى في تاريخنا الإبداعى، بعد انبثاق الحساسية الحديثة، تجسيد لفقر الإنسان وضالته، لتجسيدا لمذهب جمالي، أو لمنطلقات رؤيوية أو عقائدية. وهو لذلك بالضبط فقر عميق الدلالة، فالشعر يحتاج أهميته من كونه على درجة عالية من اللا أهمية (بالمقاييس السائدة سابقا)، ويستقي ثراءه الدلالي من بؤسه المعرفي. وإن هذه النقطة الأخيرة لمن بين أهم ما أريد قوله عن الشعر في المرحلة الراهنة. إن الكثير منه يهدد بأن يحول الإبداع من مجال معرفي إلى مجال شعوري وبصري خالص (أو من فضاء معرفي، فكري - شعوري تركيبى، إلى فضاء انفعالي حواسي محض). وأيا كانت درجة الثراء الشعوري والبصري في الشعر فإنها لا تغنى عن الثراء المعرفي الذي هو شرط من شروط الإبداع العظيم والبقاء. ومن هنا، فإن كثيرا من شعر اللحظة الراهنة يعد بأن يكون، وبمضه الآن كذلك، شعرا عميق الدلالة، حميما، مغويا. لكنه ليس الآن، ولا يملك طاقة أن يكون في زمن آت، شعرا عظيما. ففي نهاية المطاف، لا بد أن يكون الشعر تعامللا مع الإنسان في وجوده المعقد المتشابك المبهم السحري الفجائعي الغبطوي النشواني التراثي في العالم، ومع العالم في تنوع أشياءه وغياهبه وتجلياته وخفائه وفيزيائياته وميتافيزيائياته، ولا بد أن تكون نتيجة هذا التعامل اكتشافا محجب أو خفي أو مجهول يضئ لنا جانبا من جوانب وجودنا، معتما كان أو مظلما أو خفيا، أو يبتكر لنا جانبا ما من عدم، مشريا بذلك كله معرفتنا بالإنسان والوجود ومعما إياها وموسعا آفاقها وآفاق مداركنا ومدركاتنا وحواسنا ومحسوساتها، ومنميا لمقدرتنا على تأمل

العالم بصفاء وتوتر وانخراط وسفسطة ودهشة ومذاجة ونضج أكبر مما كنا عليه قبل أن يكتب فقرأه، لكي يكون جديرا بالبقاء، أو حاضنا لبذرة البقاء، وتجاوز شيوخ الموضوع وألق اللحظة الراهنة. إن كل شعر اللعب العربي لم يبق منه شيء، رغم براعته ومثيراته وثرائه الجمالي، وقد اختفى حتى شاعر عظيم كالجلياني الأندلسي وديوان التديج الذي خلقه، رغم أنه واحد من الكنوز النادرة في تاريخ الإبداع الإنساني على مستوى العالم. وإن ما أقوله هنا وما قد يتفرع عنه من مقولات يمكن أن يشكل أحد المحركات النهائية لشعر اللحظة الراهنة: ما الذي يستحق العناية، وما الذي يبدو قادرا على البقاء، في ضوء ما يمكن صياغته من محركات مستقاة من التأملات النظرية التي يقدمها هذا البحث أو ما يماثله من أبحاث؟ ما الإضافة المعرفية والكشف المعرفي للذات بتشكلات حصادا للشعر في اللحظة الراهنة؟ إن ذا لهو السؤال الجوهرى الذي يستطيع أن يشكل مصدرا لأجوبة مفسرة للشكوى المنغصة التي نسمعها بانتظام من شعراء اللحظة الراهنة. وكنهها أنهم مجهولون متجاهلون ليس لهم جمهور ولا يحتفى بهم النقد والنقاد.

ومن المثير جدا، أن أمجد ناصر يصرح علنا بشعوره العدائى تجاه جمهور عربي يقرأ له، وشعوره المغاير بالتواصل والغبطة وهو يقرأ لجمهور فرنسي. لعل السر هو إحساس ناصر بأن الجمهور العربي يتلقى شعره واضعا إياه بصورة آلية فورية في سياق الشعرية العربية، فلا يروق له مقارنا بماضى الإبداع العربي؛ أما الفرنسي فيتلقاء عاريا من أى سياق تاريخي إبداعى وبالتالى بعذرية ما لا يقارن بل يتقبل، ويمتعة من يرى غير المألوف والغريب الوافد في تلاوين غربته فيستطيعه استجابة المذاق اللامألوف، قبل أن تعتاده الذائقة فتخضعه لمزيد من التحليل والتأمل، ولعملية تذوق أقل افتتانا باللامألوف مجرد لامألوفيته، ولأحكام أكثر صرامة وأسمى مطالب وأشد تدقيقا. لكن قد يكون السر كامنا في أمر آخر هو أن لغة الكتابة الشعرية الراهنة تجسد حساسية أقل انشباكا في المحلية المباشرة وأقل صدورا عن الشكافى المحدود بخصوصياته المقيدة، وأقل امتياحا لجمالياتها من جماليات اللغة وإيقاعيتها، وأكثر نبضا بالإنسانى المشترك لأنه فردى

العالم	المتلقى	العالم
العالم	النص	المبدع
		العالم

- ١٢ -

ينجلي الفرق الحقيقي بين لغة الشعر في مرحلة التنامي العضوى ولغته في اللحظة الراهنة حين نقارن بين نصوص تتناول تجارب إنسانية مألوفة، حميمة ومشتركة. إن موت الأم أو الأب تجربة فاجعة بكل المقاييس التي نألفها، وقد تناول شعراء لا حصر لهم موت الأم وموت الأب بلغة دالة، حميمة، تبرز هذه التجربة في إهابها الوجودى الفاجع وبلغة تستثير غياهب انفعالية حادة ومتنوعة. أما يحيى حسن جابر فإنه يكتب موت الأم بلغة متشظية تدور حول التجربة وفي رحابها دورانا سرياليا، دون أن تبرزها تجربة مركزية عميقة. ثمة عنصر من اللعب التخيلى واللفوى والانفعالى فى نصوص جابر، كأنما إزاحة التجربة من محرق التركيز، والهندسة الصوتية، وشذونة الوعى والكلام، ونزع المألوفية والحميمية والمأساوية عن الحدث وعن الأطراف المنخرطة فيه هى الاستجابة القادرة على تمثيل هول الموت وفجائعيته واستدخالهما. هذان هما المقطعان الافتاحيان من نصوصه:

-١-

مطر وغروب وشباك
وسيارة إسعاف بين الغيوم
هيكل عظمى يبتسم
خلف الزجاج
يقبض على أسمى
يجرها إلى غرفة ضيقة
فى مقبرة الضيعة
أنا والأخوة والأقارب فوق رأسها
نجتمع كصرخة
وننقلش على السرير

خالص، وبالتعبير الذى تتبع جماليته من الأبعاد الشعرية والفكرية فيه ومن إيقاع الكلام اليومي المألوف كلفة شائعة للصياغة الشعرية فى الكتابة الأوروبية.

يدنو أن الكتابة الشعرية الراهنة، بطريقة ما، تقوض إحدى المقولات الجذرية للحدث: مقولة أن اللغة الشعرية هى لغة داخل اللغة، وأن لها معطياتها الجمالية المتميزة المستقلة عن وظيفتها الإيصالية المجردة. لقد أدى الانطلاق من هذه المقولة إلى إنجازات رائعة فى الكتابة الشعرية العربية خلال نصف القرن الأخير، لكن الكتابة الراهنة التى جاءت ورثا لعمليات التحول الجذرية فى اللغة الشعرية التى أنجزتها الحدث أخذت حديثا تسلك عن اللغة هذا الإهاب المسربل الجميل الفتان المغوى، وتعيد اللغة إلى دورها الإيصالى المنحسر. وقد يكون هذا أخطر جوانب التحول الذى أدى إليه الانفشار الحدائى الراهن - وهو أمر جدير بالكثير من العناية، ويمثل إعادة تقييم للمنابع التصورية الأساسية للحدث، وتبنيا لمنهج يكاد أن يشكل عملية توسعية بين تيارين رئيسيين فى شعر الحدث فى الخمسينيات والستينيات، مفيدا من المكونات الجمالية لكليهما، ومطورا نسيجه المغوى الجديد الخاص، وممثلا فى الوقت ذاته توسعا بين النموذج الاستعارى - الرمزي الانصهارى والنماذج المجازية والكتائبة التجاوزية، كما كنت قد وصفتها فى دراستى «أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الأدبى».

إن هناك عودة لحضور الدلالة المتماسكة وانحسارا لما أسميته إشكالية الدلالة فى الشعر الذى يكتب الآن، بعد أن احتدمت مرحلة بأكملها بلغة التناقض والتشظى والمشكل الدلالى واللامحدود واللامتناسق حتى أواخر الثمانينيات. وإن ثمة انحسارا لما أسميته فى دراسة سابقة «لغة الغياب» فى قصيدة الحدث فى هذه المرحلة من الانتشار الحدائى. وكل ذلك يشعر بتحويلات جذرية أخذة بالتبرعم، ويشع بدلالات باللغة الأهمية على التحولات التى تطرأ على البنية المعرفية، أى على صعيد العلاقة بين النص والعالم وبين المبدع والنص، والمبدع والعالم، والمبدع والقارئ، والنص والقارئ؛ أى على صعيد العلامات المكونة للمربع العلاقتى التالى:

كرو زنامة من دخان

وكان ما كان...

(ورد، ٦٥)

٢-

وحده فى قاعة التدخين

كلمبة رصيف تحت المطر

الأصابع مكنته قش

لهر الدمعات

للمراهق قلب ينبض بالقطارات

ثلج يقص المسمار

والوالدة مثل تلة بجمع

تسبح فى بحيرة من المصل.

(سا، ٦٦)

يستند إلى جدار السماء

أرسل ملاكا بمكنسته

لينظف حقل جسدها

من روث السرطان

لا أحد يسمع

ستغادرنا كسحابة

ستصعد إلى أعلى قلعة

تلتقط صورة تذكارية

مع ذلك الضاحك فوق قوس العالم.

(سا، ٧٤)

أما الدلالة العميقة لهذه اللعبة الغريبة فى زمن الفجائع
والحرب الأهلية والاحتلال اليومى والموت اليومى، فإنها
ليست بين ما أريد أن أتأمله فى هذه الدراسة.

- ١٣ -

يمكن تشكيل منشور ضوئى لنماذج من شعر اللحظة
الرائنة بمقارنة نصوص ليحيى حسن جابر بنصوص لأمجد
ناصر، من جهة، ونورى الجراح، من جهة أخرى. تمثل
نصوص أمجد ناصر شعر الجسد المتعين الفرد من حيث هو
تفجر جنسى شهوانى خالص، متجرد تماما عن أية أبعاد فوق
- شيعية، رمزية كانت أو كنائية أو مجازية تجاوزية. ومقابل
ذلك يقف شعر نورى الجراح مشكلا حوارا وحيد الاتجاه،
أو مناجاة من النمط الصوفى المسيس بالنأمل الميتافيزيقى،
لآخر غائب حتى فى أنصع تجلياته وصيغ حضوره. وفى ذلك
تجريد للآخر المعشوق عن جسديته، وانصهار كلى له فى
عالم غيوبى غيبى قصى عصى على اللبس والمذاعة والشم،
حرون حتى على الحضور، على عكس الجسد عند أمجد
ناصر، الذى تفوح منه روائح وحشية واخزة (وراجع الفقرة
المتعلقة بالرائحة). وسأكتفى باقتباس مقاطع من كلا
الشاعرين تنتمى إلى نصوص حديثة العهد (أوائل
التسعينيات). أمجد ناصر - من (سر من رآك)، إضافة إلى
ما سبق اقتباسه.

ومن الجلى، أن لعبة التناص التى يقوم بها النص، إذ
ينسج نفسه على خلفية النص الغائب لباليه تشايكوفسكى
«بحيرة البجع»، تزيد من حدة درجة اللعب والوعى المتخللق
الاقتناصى الباحث عن تواسجات صادمة، وتخلع عن موت
الأم إهاب الفجيعة الشخصية لتسربلها بإهاب اللعب الجمالى
والفنى فى ما يكاد يقترب من فن الملهاة السوداء. ويتعمق
البعد اللعوبى فى اختتام المشهد الأول بعبارة السرد الشعبى
للمحاكاة المختلفة التى تسعى إلى الإيهام بأن ما حدث حدث
فى زمن بعيد، وانصوى فى تلافيف الزمان، وهى عبارة
«وكان ما كان». ويصل ذلك كله إلى ذروته فى استعادة
ماحدث للأم عندما عالجهما الجراح، إذ يروى كل شئ بلغة
نمتنهن المقدس وتخلع عنه إهاب قدسيته، وتسبغ على كل
شئ سرىالية انفعالية سوداء متفذلكة ذهنيا إلى درجة
الانتهاك:

خرج الجراح متثائبا..

.....

وتشطف الخادما

صرخاته من الممرات

نورى الجراح - من (طفولة موت).

موت صيف

إنك تستلقى وتتأمل بلور العلى
يضحك لك،

والألماس متخاطف

و أنت طائف ، لاتطال ، ولا تمس

تركتنى على حافة المساء

تمر وأراك

أراك

و لا أتبعك

مسنى شخص يتقلب على حائط

مسرعاً نحو باب كبير مفتوح إلى محرقة عالية

تتبعه ملابسه

ذ لك كان نهرا

أخطو فى لاشئ

اللاشئ ضباب سميك

أدمر طبقاته

وأرود ما شفّ، ما خلا من المعنى

القلب يتألق فى السماء

كفاية التنازل

الحد هو المعنى

هو الهباء

الركض

والتعب

هو ابتسامة النائم.

وتشكل نصوص هؤلاء الشعراء الثلاثة قطبيات فنية على صعيد آخر هو سبكها النظمى وإيقاعها وتعاملها مع الجملة اللغوية. ففيما تبدو جملة جابر مندفة بثرثرة اليومى

وصلاذته، إذ يحول إلى نص منطوق مكتوب، وتخلق إيقاعاً متكرراً دون ضوابط، وتتطاول أحياناً وتتعاظم، ويشقها أحياناً توتر عال حاد، فإن نصوص الجراح تبدو منحوتة فى سبكها، اقتصادية اللغة، صارمة الإيقاع، يرين عليها شجو تأملى يثيف، لا تكاد تفسح إلا عما هو قابل للمح دون تعرية له فى ضوء كاشف. وتبدو لغة ناصر أقرب إلى لغة الجراح، لكنها أكثر فيضا فى لوبانها الشهوانى، وحزونيتها البركانية، وأكثر حرصاً على اكتمال وحدة التشكيل اللغوى، جملة كانت أو عبارة، وأعلى انفعالية ومحسوسية وأقل تجريداً وذهنية. غير أن كل هذه اللغات تشترك فى الاستعارة الصادمة، وغياب العلاقات بين ما يواشج ويقارن، وإقحام أشياء الوجود المتنافرة والأصوات واللهجات المتباينة، فى تكوينات جمالية وصورية جديدة فى نأى جاهد عن المألوفية وسهولة التقبل، وعن الارتباط بنموذج جمالى ودلالى متشكل قائم فى التراث الشعرى حاضره أو ماضيه.

- ١٤ -

لا يكاد شئ فى الشعر الحديث يكون قادراً على تجسيد التحولات العميقة التى أسعى إلى بلورتها، بقدر ما تقدر التحولات التى طرأت على أغانيم أربعة من أغانيم الحداثة - تلك هى:

١- تحولات المرأة ومصائرهما.

٢- تحولات الأنا.

٣- تحولات عالم العقائديات الكبرى والمشروعات الجماعية للتغيير وابتكار عالم جديد.

٤- تحولات بنية النص وتشكيله الزمنى.

أما تحولات ٢ و ٣ فقد نذرت لها كثيراً من الوقت فى دراسات سابقة، وفى أماكن أخرى من هذه الدراسة، وهى تحولات من دور الأنا الفاعلة (باللغة على الأقل) أو المتوهمه للفعل؛ أنا النبى والمغير والشاهد والمبتكر لعالم طوباوى، ومن يقين كلى بالعقائديات كأساس للتغيير والابتكار والإبداع إلى أنا منسلخة منفصلة منفعة، أو محايدة متشظية أو عالقة

فى شباك الخيبة وانتشاع الوهم وسقوط الحلم، وإلى رؤية مأساوية أو احتفالية لجوفاية العقائديات وفراغها الداخلى وتناقضاتها ومفارقاتها اللاذعة والفاجعة والمثيرة للرعب أو الفجعية أو الاشتعزاز أو السخرية أو التشقى أو الشفقة على النفس. أما التحول الذى أود مناقشته الآن فهو التحول الأول، وسأترك التحول الرابع لمناقشته فى فقرة أخرى.

إن قراءة جديدة للشعر فى نصف القرن الأخير تجلو وجود قوس ارتدادى يبدأ بالمرأة، كما بلورها واستشرفها نزار قباني، ويمر بالمرأة كما بلورها وغيرها أدونيس ومحمود درويش، وينتهى مرتدا على صدر باربه بالمرأة، كما يلورها الآن ثلاثة شعراء هم أمجد ناصر، وعبد وازن، ونورى الجراح. لقد كانت امرأة نزار قباني دمية مترفة أو أمة متأفعية، أو صنما جماليا يتعبد، أو وسيلة من وسائل طرح مشكلات التغيير والتحرر الاجتماعى والأخلاقي والسياسى، كانت تبرعما لهواجس الثورة والتشوير من شعرك شلال فيروز ثرى إلى حبلى. أما امرأة أدونيس ومحمود درويش فقد ارتفعت إلى مصاف الرمز وتوحدت بالأرض أو بالحلم، أو بالثورة نفسها. وأما امرأة أمجد ناصر ونورى الجراح وعبد وازن فإنها تسليخ من كل الدلالات الرمزية والفكرية والعقائدية وتحول إلى المحسوس الفردى المتعين المادى الصرف الذى يدرك بالرؤية، لا بالرؤيا، والذى يقف مع الذات فى فضاء مقفل عليهما لاحضور للآخر الجماعى أو الرمزي فيه على الإطلاق. أى أن المرأة، هنا، هى جسد بإطلاق، جسد له وظيفة واحدة وحضور واحد هو الانتايط الجنسى (أمجد ناصر وعبد وازن) أو هى طيف خالص ليس له حضور مادى على الإطلاق (نورى الجراح). والجسدية تغدو التجربة الجديدة لمرحلة شعرية بأكملها. وقد يكون من الدال بحق أننى كنت شخصا أكتب نصوصا جسدية خالصة بين ١٩٨٩ و١٩٩٣ لا أجري حتى على التفكير بنشرها، وكان يملؤنى استغراب حقيقى لدوافع كتابتها، كما كنت أكتب نصوصا جسدية أجرو على نشرها (كما فى عذابات المتنى فى صعبة كمال أبو ديب) مدركا أنها لا تقول كل ما أريد أن أقوله ولا تروى غليلا. وكنت أظن أن ما كنت أمارسه من كتابة كان نشازا

خارجا على المألوف، فإذا بى أكتشف دفعة واحدة وخلال شهرين من الزمان أن عبده وازن كان يكتب فى المرحلة نفسها كتابه (حديقة الحواس) فيمنع حين ينشر فى ١٩٩٣. وأن أمجد ناصر كان يكتب فى الوقت نفسه نصوص كتابه (سر من رآك) الذى سينشر قريبا وقد يمنع عند نشره، وأن نورى الجراح كان يكتب نصه المناقض تماما (كأس سوداء) والذى لا يحتمل أن يمنع حين ينشر قريبا لأن السلطات التى تمنع بزوغ الجسد المادى لا تهتم كثيرا ببزوغ الطيف الأثيرى.

أى أننا نشهد انتقالا من:

١- المرأة المرمسة،

٢- المرأة المحملة/ المشحونة اجتماعيا وجماليا،

٣- المرأة المحملة/ المشحونة عقائديا وسياسيا،

٤- المرأة المحملة/ المشحونة بعقد الذات (مشكلات الهوية والحرمان والإحباط، مثلا).

إلى:

المرأة المتجردة، أى عارية، أى المرأة/الجسد.

بل الحق، إن من الخطأ أن نقول المرأة/الجسد، وينبغى القول فقط الجسد أو الجسد الذى يلحق به ضمير المؤنث أوجسد.... ها، لأن ما هو حاضر بالفعل هو الجسد الفيزيائى المادى، أما المرأة فى أبعادها الإنسانية العادية فلا حضور لها. وإذا أضع التأكيد على جسد...ها والجسد المؤنث؛ فلأن ثمة ما يشعر بأن الهوس بالمادى المتعين الجسدى قد لا يقتصر على جسد المرأة، بل قد يشمل جسد الرجل أو الجسد المذكور. والحق أن هذا حادث الآن فى بعض النصوص (نورى الجراح، مثلا) مما يشعر بأن الجسدية والجسد قد يبرزان ليلعبا دورا مماثلا للدور الذى لعباه فى تراثنا الشعرى مع امرئ القيس والوليد بن يزيد وأبى الهندي وأبى نواس وابن الحجاج، حيث ارتبطا جوهريا بتجربة الخروج والتحدى والمجاهبة. هكذا يمكن أن يصبح الجسد الفضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهاك السائد والعقائدى الرجعى بعد

تكون، من جهة، تجسيدا للإحساس بالعجز والعنة في مجال الفاعلية في العالم الخارجى الحقيقى بصورة تدفع الفنان إلى الانكباب الافتراضى الشارخ بعنف لجسد امرأة يمكن أن يمتلكه ويمارس طفياته عليه فى غرفة مقفلة أو سرير آمن، معوضا بذلك عن عنته، ناسجا وهم فحولة (لاحظ مثلا أن شعر أمجد ناصر الجنى يتقصى فعلا صور الفحولة الحيوانية فيزدحم بالأكباش، ويمتزج الفعل الجنى فيه بها، وبرائحتها وعجيجها)، كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضارى لروح التمرد والمقاومة فى سكرات موتها الأخير، فى وقت تطفئ فيه الأصولية الدينية بما تفرضه من قيود وكلاكل، بشكل خاص على المرأة واللغة الجنسية والجسد. وبهذا المعنى يكون شعر الجسد تحديا ورفضاً مباشرا للفكر الدينى المتزمت ولموقفه من الإنسان والمرأة والعلاقات بينها وبين الرجل بشكل خاص. والله، فى ذلك كله أعلم العالمين. وما أنا إلا بمتأمل مستكين، وقد يكون كل ما أرويه هراء وكل ما أراه سرايا برءاء (أقصد برءاء)، مامن غث فى طواياه ولا من سمين.

أن اختفى الفضاء السياسى الممكن لتجسد روح المقاومة . وقد كنت أشرت فى دراسة تعود إلى أوائل الثمانينيات هى «الحداثة/السلطة/النص» إلى تحول النص إلى جسد يمارس فيه، وعبره، الشاعر فعل الحرية والعنف كلما ازداد القمع السياسى، ونحن قد نكون الآن أمام تحول جديد يصبح فيه الجسد هو النص الذى يمارس فيه الشاعر عنفه ووحشيته وافتراضه وتملكه للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى، ولغير ذلك أيضا.

ثمة احتمال قوى لأن يكون لهذا الانصباب - بل ينبغى أن أقول الانقضا - على الجسد بعد خفى يرتبط بتقلص مجال فاعلية الأنا فى العالم الذى يعيش فيه الفنان، الآن، وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة بالدور النبوى التغيرى الثورى للشاعر والشعر، وازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسى والاجتماعى والأخلاقي والدينى فى آن. وقد تكون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجه لها وجهها، إذ يمكن أن



مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث في الخمسينيات

محسن جاسم الموسوي*

و«المرجعيات» لانتحدد بثقافة الناقد أو بانحيازاته؛ وإنما تتمدد ذلك إلى فضاءات هذه الثقافة واشتباكاتهما، وكذلك إلى الموثيق والسُنن والتواضعات التي يشتغل فيها أو ضدها النقد بصفته الفاعلة في تغذية الذوق، أو الأخرى المبلورة للرأى في ممارسات (نقد النقد) كما جاء في «نظرة إليوت في النقد الأدبي» التي نقلها منح خورى إلى العربية، أو في تلك الإشارات الضافية إلى النقد الغربي واتجاهاته التي اشتملت عليها كتب إحسان عباس وأسعد زروق ونازك الملائكة ومحمد مصطفى، ومقالات عز الدين إسماعيل وسهير القلماوى وروز غريب وعبد الحميد يونس وشكري عياد وعلى الجندى ولويس عوض من بين آخرين. وعندما تجرى قراءة إشارات الشعراء والنقاد إلى التراث والموهبة والخييلة واللغة الحياتية والتجربة والأسطورة والرمز والصورة في ضوء هذه «المرجعيات» كتبنا ومقالات وسننا طيلة الخمسينيات، تيسر أمامنا صورة مشتركة لمهادات الشعر ونقده^(١).

ربما تبدو أعمال مؤتمر روما (أكتوبر ١٩٦١) في الأدب العربي المعاصر قديمة نسبياً إزاء ما يحظى به الشعر العربي الحديث اليوم من امتياز في الدراسة والقراءة والنشر، بعدما انحسر التقليدى إلى المنابر والمجالس الخاصة وحلقات المناسبة الرسمية ومثيلاتها؛ لكن بعض اتجاهات ذلك المؤتمر وخلافاته القابعة خلف التلميحات والاعتراضات والتقاطعات لم تزل تدفع المرء إلى مزيد من المراجعة والتفحص، وتدعوه أيضاً إلى أكثر من قراءة في «مرجعيات» نقد الشعر، سواء منها ما قاد إلى المؤتمر أو نجم عنه، أو عن متغيرات الأوضاع الشخصية والمعرفية التي قادت إلى انفراط مجموعات وظهور أخرى، أو إلى تبلور الاستقطابات في المجالات والحركات الأدبية.

* أستاذ الأدب الإنجليزى والمقارن، كلية الآداب (منوبة) - جامعة تونس.

خلاقة لا تابعة، وكما جاء في تعريفه لهذا الشعر أنه يستند إلى التمرّد على الرهنية التقليدية - وتخطي مفاهيمها القياسية^(٨)، فكان للنقد أن يشتغل كذلك، ممتداً داخل القصيدة نحو فضاءاتها غير منكفى على «قانون» أو «قياس». ومهما يكن فإن جهده اللاحق يتغنى هذا الخروج.

لكن يوسف الخال - عراب مجلة (شعر) - لم يكن يعبأ بحذر أدونيس، فهو يمثل له وقتذاك (أحد أناس) هذه (الحركة الشعرية العربية... الكبار)، داعياً في ضوء هذا إلى احتواء مداخلته في روما على أنها الدليل والبيان لهذه الظاهرة الشعرية، قائلاً:

على النقاد العرب والقراء العرب والمهتمين
بالأدب العربي عامة في العالم كله أن يقيموا
الشعر العربي بعد اليوم على ضوء المبادئ
والمواقف والأسس التي عرضها أدونيس بإيجاز،
ولكن بوضوح وعمق في دراسته.

وشأن أي وعي مغاير لابد لفعل التبشير به ومنه أن ينفرط في اتجاهات متباينة؛ وهكذا لم يحل التبشير دون افتراق الاثنين؛ الخال وأدونيس، أو تبلور تيار مختلف داخل حركة المجلة في كتابات أنسى الحاج والماغوط، أو في المسعى النقدي لعصام محفوظ وآخرين. كما أن أدونيس نفسه لم يتوقف عند حدود المداخلة المذكورة وإنما تعدّاها لاحقاً في تخطئ جرى يضعه مع آخرين في جوهر حركية الشعر العربي الحديث.

غير أن الإطار التاريخي لمداخلة على أحمد سعيد لم يكن يروق لعدد من رواد التجديد والحداثة، كما التبس على آخرين، فبينما كان جبرا إبراهيم جبرا يقرأ - شأن أستاذه ف. ر. ليشرز - في مفاتيح المداخلة كالتريخ والخلق والنبوءة والكشف؛ بوصفها ألفاظاً نقدية «أوجدها الشعر الحديث ولن تجدها في النقد العربي القديم إلا فيما ندر جدّاً»، تأتي دعوته في ضوء ذلك نحو حذف الإطار التاريخي للاحتجاج في المداخلة الأدونيسية؛ لأن دروس التجديد لن تحتاج إلى سابقة تاريخية تبررها. مع أن جبرا نفسه يحتج بالتاريخ في مقال سابق، عندما يريد تأسيس الأسطورة في جذرها المشرقي

وما نعينه بهذه المرجعيات مجموع ما يستند إليه الناقد تصريحاً أو تلميحاً أو يتواطؤ على نسيانه، فحضور المحذوف والمغيب يتشكل مغايراً^(٩). وتكتسب المرجعيات امتيازاتها الأقوى بمدى معرفة المتلقي وإطلاعه، بما يتيح الإحالات ويسر القراءة المنتجة والشريكة عبر استلام الإشارة والإحالة والدلالة بخوجب شجرة «نسب» ذلك أو سلالته في المرجعية الغربية المصدر أو الوسيطة للاستحضارات والقراءات المستجدة في الموروث العربي^(١٠).

ولا تتشكل «المرجعيات» من أصول ظاهرة الشعر الحر وتسمياته والتباسات المصطلح والتغيرات المتقاربة والمتباعدة عنه فقط؛ وإنما تتعدى ذلك إلى مسميات «التجديد» و«التحديث» و«حركة الحداثة» ومدلولاتها وتمظهراتها وحجم تموضعاتها المحلية والإنسانية، ومبررات ذلك في ضوء ثقافة الدعاة. وهكذا، يجري الابتداء هنا بما قيل في مداخلة أدونيس في روما (أكتوبر ١٩٦١) مدخلاً نحو ظاهرتي التجديد والحداثة اللتين امتزجتا في موضوع على أحمد سعيد، حينذاك، وهو يعطيه عنوان: «الشعر العربي ومشكلة التجديد»^(١١) باتجاه تحديد الظاهرتين وأنواع تلقيهما ومهادهما في مفاهيم الصورة والموسيقى أو التجربة الحياتية واللغة العادية داخل الاتجاهات الشعرية الحديثة وبين دعاتها المتباينين في التأكيدات والاهتمامات، وهي اهتمامات انعكست أيضاً في المحيط العربي، كما ستبين بعد حين. ومن الصعب القول بدءاً إن أدونيس لم يكن يحمل معه إلى هناك موروثة النقد العربي، فمداخلته تكتف بالإشارات والإحالات؛ لكنه كان يتبع - أيضاً - عرفاً موروثة في استنباط القوانين من الأعمال الأدبية جرى التأكيد عليه في كتاب عز الدين إسماعيل: (الأسس الجمالية في النقد العربي) (١٩٥٥) الذي كثرت إحالات أدونيس إليه^(١٢)؛ وهو لهذا لم يكن يعرض لمحاولته في «تعريف الشعر الحديث» التي ظهرت صيف ١٩٥٩^(١٣) على أنها «نقد جديد»، مستدركاً لئلا ما يقال في المطالبة بحضور هذا النقد: «لا نستطيع أن نصطنع نقداً جديداً للحركة الشعرية الجديدة، هذا النقد يولد مع هذا الشعر الجديد»^(١٤) ومتى ما ولد هذا النقد تمرس وتقادم. أي أن النقد الجديد يستدعي التوصيف أيضاً بوصفه ممارسة

ويقترب من «طليق» رثيف الخورى و«منسرح» أنور الجندى. لكن مثل هذه المصطلحات لا تعنى كثيراً من غير امتدادها الفعلي في السياقات والفعل ودلالات الحضور^(١٢)؛ إذ كان مصطلح الشعر الحر عند نازك الملائكة يتشكل، لا على أساس القطيعة مع عمود الشعر وانتماؤات البنية التقليدية؛ وإنما على أساس (التجديد) فيه استجابة لمجموعة من الضرورات والمبررات والعوامل، كما سيتبين بعد حين. وعندما تذكر الملائكة - لاحقاً - جهلها الأسبق بتجربة أبي شادى، ومن ثم اطلاعها الأخير على قصيدة (ب. ن) في العراق عام ١٩٢١، حيث هى عندها «أقدم نص من الشعر الحر». عندما يكون الأمر هكذا فلأن نازك لم تراجع لحظة واحدة عن كونها الرائدة في التسمية والتشريع؛ ولهذا فإن التفريق الأساس الذى ينبغى التوقف عنده لا يخص التسميات فحسب، طليقاً أو طلقاً أو منسرحاً أو حرّاً؛ وإنما يتعدى ذلك باتجاه ظاهرة القصيدة نفسها؛ فما تخصه نازك الملائكة بالتشريع والنقد هو الشعر الحر ببياناته وظروفه وأوزانه الحرة وجذوره الاجتماعية ونفوره من النمط أو إشار المضمون والهروب من التناظر واستحداث الهياكل والتكرار وتمديد الصور... إلخ. أى أنها تسعى إلى إطلاقه قائماً ومشروعاً مستنداً إلى سنن ممكنة أو محتملة. ولم تتراجع نازك الملائكة عما تعدّه دعاوها ومشروعها، وإنما تجدد في الخروج عليه ما تسميه «بدعة»، تقول في الردّ على جبرا إبراهيم جبرا:

إنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحاً «الشعر الحر» الذى هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشعر العربى وتفعيلاتها، أخذ اصطلاحاً هذا وألصقه بنشر اعتيادى له كل صفات النشر المتفق عليه.

وحضور «أنا» نازك الملائكة لا يوارب، كما أن «فعل» الآخر؛ أى جبرا فى هذا الكلام، متهم بصراحة منذ البدء؛ فـ «الأخذ» لا يقل دلالة - فى السياق أعلاه - عن «السرقة» أو «الانتحال». ولهذا تضيف إمعاناً فى الامتلاك والنسب وإقصاء للآخر:

بعيداً عن وسيطها الغربى. وعلى خلاف معه، كان الشاعر ستيفان إسبندر عندما رأى حداثه أدونيس ثورية تنقطع عن الموروث كـ (النزعة الحديثة فى الشعر الفرنسى، وثورة رامبو على التقاليد الشعرية)، قائلاً عنه إنه «متأثر إلى حد بعيد بالمدارس النقدية الفرنسية الحديثة»، بينما يجرى التفاضل عما يمكن أن يتعلمه من إبيوت أو عبره من الرمزيين الفرنسيين أولاً. وتأتى سلمى الخضراء الجيوسى باعترافات أخرى حول واقع النقد الحديث، لكن أدونيس استعان بهذه الأطر والمرجعيات النقدية المتباينة ليعرض مفهومه فى اقتران «الحداثة» بالانشقاق والمغايرة والتكيد مقابل الامتثال والتقليد والسكون، يقول: «لأنجد نافذاً قديماً واحداً درس الشعر فى عصره من حيث هو تجربة تضئ وضع الإنسان وتفتح أمامه أبعاداً إنسانية مجهولة»^(١٣)، ومهما تباعد الآخرون عنه أو اقتربوا منه، فإن التفسير يضعه داخل الالتباس والتداخل والاختلاف والتأويل، وهو ما يبتغيه فى النتيجة انسجاماً مع منطلقه الأساسى فى الانتماء للخطاب المغاير والمتهم، كما أن تعددية الاستقبال تومئ باتجاه انشقاقاته اللاحقة، وكذلك بتوزع اتجاهات حركة الشعر من قبل ومن بعد فى التجديد والحداثة^(١٤). ولم تكن تداخلات أوراق مؤتمر روما فى الأدب العربى المعاصر وليدة الساعة، كما أنها لم تكن مشكلة المتدين وحدهم؛ إذ حمل هؤلاء معهم أصداء ما كان دائراً حينذاك فى حركة أدبية محتملة لم تكن مجلة (شعر) غير تيار واحد فيها، يصفها أدونيس أنها «فترة أزمة ودليل ولادة رؤيا جديدة للشعر العربى»^(١٥). ولهذا، فإن قراءة فاحصة فى تشكلات المرجعية النقدية وما يرافقها من مراجعة واستدراك طيلة سنوات ما قبل روما، يمكن أن تساعد على تبيين مآل حركتى التجديد والحداثة من جانب، وإشكال الشعرية، العربية، من جانب آخر.

المهاد والمصطلح: التجديد والحداثة

كان منذ البدء ثمة تباين وتباين فى المصطلحات وأصولها واستخداماتها، فربما بدا مصطلح «الشعر الطليق» عند ألبير أديب أكبر تباعداً عن مصطلح «الشعر الحر» لدى نازك الملائكة، وقبلها ومن غير معرفة منها عند أحمد زكى أبى شادى، أو ربما يترادف هذا مع ما يعنيه الريحاني

التقليدي»، بدت مختلفة مع المجددين الآخرين: «أما شبابنا من أدونيس إلى البياتي ورفاقهما فلا يزالون يحافظون على بعض الروح الكلاسيكية في النظم»^(١٤). وفي عام ١٩٥٥ يقول إحسان عباس:

كانت نازك الملائكة أجراً المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر من شكله القديم، ولكنها لتعمقها في القديم وتشرّبها روح التعبير القوي، لم تستطع أن تكسب الشعر الحر خفة الحديث العادي^(١٥).

أى أن المجموعة مهما بلغت تفاوتاتها؛ فإنها لم تزل تقيم في مهامات الشكل القديم حينذاك. وتصرّ نازك الملائكة على تأكيد هذا الانتساب مادامت لا ترى غير نفسها صاحبة مشروع «الشعر الحر» بصفته تجديداً في الشعر العربي وليس انقطاعاً عنه، وعندما يجرى التحرك وزناً بين الكامل والبند والدوبيت، فإن هذه الحركة لا تعنى عند إحسان عباس إلا تردافاً قائماً بأن «قوة الموروث الصارم في نغمات الشعر العربي ستظل تقيد الشاعر في قبضة محكمة»، بينما تفرض «طبيعة اللغة نفسها» ظهور «المألوف» في هذا النغم^(١٦).

ثلاثية خطاب الملائكة

تقود القراءة الدقيقة أو المقاربة لخطاب الملائكة إلى ما تعنيه تجديداً بالشعر الحر، ومقدار ما ينطوى عليه تجديدها من تباعد وافتراق عن الآخرين؛ فهناك انتماؤها إلى الموروث من جانب، وهناك تبريرات الافتراق عنه من جانب آخر، كما أن هناك استدعاءات للخطاب الإعلامي والسياسي والشعبي، ولكل من المثلث المذكور جزئياته التي بمقدورها أن تدلنا على حركة التجديد وتباينها مع الحداثة الشعرية بمفاهيم الابتداء بـ «الشمولية الشعرية» الجبرانية التي تستيق التجربة فيها البناء في ضوء جذرها الليبرالي المنقطع عن «الخطاب الكلاسيكي»، كما أنها يمكن أن تستعيد نازك الملائكة ثانية من بقايا الخطابات المناوئة لها والقاتلة بتراجعاتها عما بدأت به.

وبدءاً، ليس هناك من يبدى اليوم اعتراضات أساسية في كونها السبابة نظيراً في قضية الشعر الحر، وهي لذلك عرضة

ليسته على الأقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات في أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة. وإنما سمينا شعرنا الجديد بـ «الشعر الحر» لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح. فهو «شعر» لأنه موزون يخضع لمروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه، وهو «حر» لأنه يتنوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل^(١٣).

ومداخلة روما ومتعلقاتها بتبدئ في الاختلاف، لا الائتلاف، ما بين مصطلحات التجديد والحداثة، وما بين الموروث ورايات التحديث؛ كما أنها تتوقف عند قراءة النص وشروطه الداخلية، لكنها تأتى إلى هذه القراءة من مرجعيات النقد الأوروبي السائد في المنظر الخمسيني كما تفرزه القراءات والمختصرات التي تحتويها الكتب والمجلات، فيما يشبه الانهماك والتشبير، علامات الوعي النهضوي. أما تجسيدات هذه العلامات في النصوص الشعرية وما يأتياها أو عنها من نقد فهي مثار تعليقات كثيرة، جرى شأنها مشحونة بالمشاققة مرة وبالتحزب مرة أخرى، لكنها عندما تستعين بالبلاغة المورثة، وتحفظ على الانزياح، تبدو خالية من الهجة عند الملائكة في منبر النقد.

فبعد أن تضع نازك حركة التجديد في مهامها العربي؛ أى عروض الخليل، وتعرض للتجديد شكلاً، تقيم مشروع سنن العلاقة والألفة أو تعرض له على أنه متسع لـ «الجماهير» وليس للصفوة أو النخبة التي تشكل في الضفة الأخرى لدى جماعة (شعر) مقرونة بالفداء والقرابية؛ ولهذا يجيء مصطلح «جماهيرنا العربية المتعطشة...» من الخطاب السياسي أو الإعلامي لأكثر من غاية وهدف. وعلى الرغم من أن الآخرين في حركتي الحداثة والتجديد يجتمعون بدرجة أو بأخرى تحت مثل هذا الائتلاف، إلا أن التمييز لا بد منه. ويمكن أن يبدو التآلف ممكناً وطبيعاً مقارنة بالآخرين، عندما يجرى التناقض والتباين في الأداء. فعندما ظهرت قصائد أديب خالية من كل قيد، كما يصفها أنسى الحاج، فيها «موسيقى صامتة لا وجود لها في شعرنا

العليا لأن مشاكل العصر تستدعي من الشاعر المعاصر أن يتحرك ويندفع لا أن يتلأأ عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بالكسل جراء توقفات القافية والأوزان الشطرية القديمة وغنائية الموسيقى العالية في الأوزان القديمة.

٢ - والشاعر الحديث له فرديته التي تتطلب اختطاط سبيل شعري جديد يصب فيه شخصيته الحديثة راغباً في أن يستقل ويدع شيئاً لنفسه يستوحيه العصر غير تابع لامرئ القيس والمتنبى والمعمرى.

٣ - والشعر الحديث ينتمى إلى «الفكر المعاصر» الذي يرفض «النموذج في الفن والحياة»؛ ولهذا يرفض ما هو «وحدة ثابتة»، ويحتاج إلى الخروج من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتشكل حتى في طول عبارته.

٤ - ولهذا يشور الشاعر الحديث على تخكم الشكل ما دام يتنقى سطوته على القصيدة حسب ما تمليه ضرورتها خارجاً على «القداسة» وما تعنيه من «التحقق والاكتمال».

أى أن قراءة متأنية لمثل هذه البنود الأربعة لا تقودنا إلى أصداها عن أدونيس في تعريفه للحداثة في الشعر أو في مداخلة روما فحسب، وإنما تثير مجموعة من المقارنات مع بيانات الحركة الرومانسية الأوروبية أولاً، خاصة أن نازك الملائكة ولعت بالشعراء الإنجليز منهم و. ب. «كينس» تحديداً حتى قارنت بينه وبين الشابي وآخرين. لكن الملائكة ليست معنية في التعمق بالبيان الرومانسي، كما أنها تلتقي والتصويريين في تأكيد العلاقة الوثيقة بين التجربة الحياتية ولغة الشعر؛ وفي حين تتسع بيانات الرومانسيين لتطويع التجربة الذاتية والإنسانية والاستزادة المعرفية، وتحتضن الكلى والجزئى والطبيعى والخارق والانزياحات عن المألوف، وتشتغل بين التصور والخييلة.

كانت الملائكة تتوقف عند التبشير، وتتحدد بالحضور الطاغى لـ (التعبير القوى) للغة، حسب تعبير إحسان عباس في الإشارة إلى جرأة الخروج لديها وتعثر الرغبة عندها عند

للمشاكسة والاختلاف، كما كان أدونيس لاحقاً عرضة للالتباس في غير هذا الموضوع. ويمكن أن يتفق المرء جزئياً مع «موريه» في أن مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر لا يتطابق مع مايعنيه مصطلحاً غربياً أولاً «لأن قصيدة الشعر الحر النموذجية في الشعر الأوروبى لا تتمثل فى وسائل عروضية شكلية»^(١٧) كالتقفية والتفعيلة الواحدة. ومثل هذا الرأى صحيح عندما يتعلق بانهماكها فى العناصر العروضية؛ ولهذا كان محمد بنيس يتفق فى دراسته الموسعة للشعر العربى الحديث مع اعتراضات السياب على استخدامات نازك الملائكة لمصطلح الشعر الحر، وكأنه محدود باختلاف «عدد التفعيلات» المتشابهة بين بيت وآخر^(١٨). أى أن بنيس كالسياب وموريه لاحقاً يؤاخذ الملائكة على إغفالها الأصول الأوروبية للظاهرة، وهو ما لم يمر دون استدراكات من يوسف الخال من قبل.

وربما قادت منهجية نازك الملائكة فى «ثلاثية» الخطاب ما بين «شكلانى» وآخر «تراثى» وثالث «اجتماعى - حضارى»، إلى اليسر الذى يجده خصومها فى تقديم الاعتراضات فهى ليست منقطعة عن المحيطين كما تقول: «إنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتى بالعروض العربى وقراءتى للشعر الإنكليزى»^(١٩)، وهى قراءة تبتدئ فى غنايتها بما تسميه بالإيهام والحلم فى مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) (١٩٤٩). وفى حين خصصت مقالات متفرقة للظواهر الإيقاعية والتكرار والهيكل وبنية القصيدة، كانت الملائكة تسمى أيضاً إلى تثبيت اعتبارات ظهور الحركة؛ فـ «الحياة المعاصرة» و«فردية صوت الشاعر» و«الشروط الداخلية للقصيدة» تبدو استجابات عصرية أولاً، كما أنها أصدا لمقولات مألوفة فى الشعر الحديث ونقده، وفى مقالاتها عن «الجزور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» التى ظهرت فى (الآداب) (٦ - ٨، ١٩٥٨)، ومقالاتها «حركة الشعر الحر فى العراق» فى (الأديب) (٦ - ١، ١٩٥٤)، ترى نازك الملائكة:

١ - إن الفرد العربى المعاصر ينزع إلى الهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جوف الحقيقة الواقعية الصارمة التى تتخذ العمل والجد غايتها

وعند نملى مفردات الملائكة فى ضوء خطابها الثلاثى نراها تشتغل إزاء تلقى القراء فى فضاءات «التقليدية»، لاخارجها هذه المرة، فلسطة الأعراف والتقاليد السائدة ومعاييرها الآمرة تقتزن لديها باللغة القوية وسلطانها الشعرى وهى «عناصر الأصالة فى الأمة». أما الخروج على «القداصة» عند الملائكة، فهو انشقاقها المعرفى على الجانب الدال فى الاكتمال والتحقيق، وهو ما تسعى إلى تخطيه منذ تقديمها لـ (شظايا ورماد)؛ أى أنها تبتغى الانشقاق على منظورات «الاكتمال» كما فعل شعراء غربيون ينتمون إلى مرجعيات مختلفة، ويلجأون إلى التجاوز من خلال هدم مفهومات الرضا بالذات وتوليدياتها الاكتمالية، ولهذا يصعب تكيف مقولات نازك الملائكة فى تأطيرات مرجعية واحدة فى موضوع التلقى، فهى مع الرومانسية وأقل منها، وهى ضد «الاتباع»، ومع دفاع مؤسساتها الذاتى وخطابها. أما مرورها على «القراءة والتلقى» فلا يعدو المراجعة العقلانية لمظاهر العلاقة وليس لجوهرها المعقد مادام انشغالها الأكبر هو الدعوة والتبشير.

فالملائكة ليست معنية فقط بتقديم قضية الشعر المعاصر لقارئ وطيد العلاقة بالشعر ومؤسساته وتقاليدته السابقة، وإنما تبتغى إشاعته فى عصر متهم بغياب الشعر عنه: وقد تكون مصادفات القراءة فى الأدبيات المتيسرة حينذاك (عام ١٩٥٧ مثلاً) هى التى جعلت اثنين من مشقفى المرحلة، هما السيّاب وحسين مرّوة يكتبان عن «عصر لاشعر فيه». فكان السيّاب ينقل عن إليوت (مجلة شعر، ع٣، تموز ١٩٥٧، ص١١٢) رأيه فى حياة كابوسية قيمها غير شعرية لا بد من تخييرها عبر الأسطورة والخرافة «لأنها ليست جزءاً من هذا العالم» عاد إليها الشاعر «ليستعملها رموزاً وليبين منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد». ومثل هذا المدخل يعنى نفعية الاستخدام، فالأسطورة تأتى بالحماية وتتيح الهرب، كما أنها تطمح فى استخداماتها الجديدة لبلوغ المتلقى الذى هجره الشعر. وربما يتعدى الشعر، فى القصيدة الجديدة، هذا الهدف فيأتى الأسطوري فى الخطاب الشعرى لحظات كالرؤيا الشديدة نغياً للمألوف مستعيداً العادى فى امتزاج خارق يتجاوز جذران

هذا الحضور^(٢٠). لكن هذا التعثر يجعل الرغبة محبطة فى حين يحول دون تدفق اللغة الحياتية. وربما يجهض (الحلم) الذى قالت به نازك الملائكة فى تقديمها لديوانها (شظايا ورماد): إن مهاد الوعى يتفاوت بين شاعر وآخر ويتشكل من مجموعة عناصر تتجاذبها مفاهيم أساسية: اتصالية مرة، وأخرى نهضوية تبرر قربانية المخلص وفدائيته. وقبل وضع عناوين دواوين الشعر المنشورة فى سياقها (الحضارى) ضمن ما يعنيه محمد جمال باروت بـ (الأدبى)، فى غير هذا المجال مقارنة بالحضارى الذى يقرنه بمرحلة جرجى زيدان ومجلة (الهلال)، وبكتابات توفيق إلياس الخليل وبولص شحاده وأمين الريحانى^(٢١)، تجدر الإشارة إلى أن التعثر عند عتبة ضغيان الموروث (والتعبير القوى) ليس سبباً وحيداً أمام تبسّطات التجريب عند الملائكة مقارنة بالبياتى وأدونيس لاحقاً، من بين آخرين يعون مثل هذا الحضور التراثى وينتمون فيه لا إليه؛ فحمة قلق إزاء التلقى لم يزل أدونيس يرتاب فيه حتى ١٩٦١، إذ تستدعى الظاهرة الجديدة وعياً شعرياً؛ لأن الشعر الحديث يقلق ويثير ويقلب المفاهيم، كما أنه قد «يطول ويتنوع ما شاءت التجربة والموهبة» فى التعبير على أحمد سعيد^(٢٢)؛ أى أن «الحدث» تنأت من الوعى بنفسها صادمة مغايرة مليئة بالكشوف التى لا تنطرح سهلة للآخرين ضرورة. أما نازك الملائكة فإنها لم تكن تتوقع قبولاً سريعاً لهذا «الطارق المريب»؛ وهى إذ تعترض على أولئك الذين يشتمون الجمهور وبهاجمون «مقدساته»؛ ترى نفسها مبشرة وداعية على خلاف الذين يضيّقون ذرعاً بالجمهور المرتاب، وهى تقول عن صاحبها إنهم «يسخطون على هذا التردد الذى يقابل تجديدهم ويرمون جمهورهم بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع»^(٢٣). لكنها تضع ضعف التلقى فى جدلية أخرى هى الفعل والرّدّة عليه، الثبات والتغير، آخذة من معجمها التراثى فى التعريف بهذا التحفّظ المضاد:

إنّه صوت التماسك والأصالة فى شخصية الأمة التى ترفض أن تنهار بإزاء كلّ فكرة جديدة... إن التحفّظ ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الإنسانى عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التى تعترضه.

- وقياساً على هذا الرأي فـ «القصيدة في الشعر الجديد هي التماسك الوجداني والموسيقى واللغوي معاً في بناء واحد يأخذ كل جزء منه مكانه الذي لا يمكن أن يكون له في القصيدة مكان غيره».

وصياغات هذا الخطاب واضحة الانتماء التعبيري إلى البيان الرومانسي وتأثيراته في الوعي النهضوي عموماً، مشتملاً على عضوية القصيدة من جانب، ومفهوم النشوء والارتقاء السائد منذ أيام توفيق إلياس الخليل (١٩٠٦) (النهلال ص ١٥، ج ٣، ص ١٦٢) من جانب آخر. وعلى الرغم من أن جبران كان سباقاً في تقديم اشتراطات التجربة على الشكل أولاً، فإن مداخله مروءة تستعين بمكونات النقد الإلبوتي أيضاً في استدعاء الظاهرة الميتافيزيقية في الشعر الإنجليزى مثلاً؛ فالقصيدة تتحقق في ذلك المزيج بين العقل والعاطفة لدى أولئك الشعراء الذين يستحضرون إليوت في القرن العشرين بلفتهم الحوارية ومفاهيمهم الثنائية عبر الاستعارة والمجاز وكل ما هو محسوس، وباستغلالهم التي تنطوي على الغرابة والدهشة والمفاجأة.

لكن هذا الخطاب يستعين بالتبشير الرومانسي في تقديم نصوصه، إذ تكفي مراوغاته الشعبوية كمثل التي تعني بحماهيرنا «المتعطشة للمعرفة» عند نازك الملائكة وفي «واقع حياتنا القومية والإنسانية في هذه المرحلة بعينها» عند حسين مروءة، مبادم هذا الشعر يأتي في لحظة أخرى ليست «بالضرورة لحظة الذوق العام والفهم عند الجماعة»، بتعبير أدونيس^(٢٦). وتبقى القصيدة في أحيان كثيرة مليئة بالمفاجأة والغموض والغرابة مقارنة بعمود الشعر الأخاذ بدفقة الموسيقى وسرعة التبليغ في مخاطبة العامة؛ ولهذا اتهمت القصيدة الحرّة والجديدة بالأرستقراطية، وردّ عزيز السيد جاسم هذه التهمة في مقالين مطولين عام (١٩٦٤) (٢٧).

فالتبشير في البيان الشعري والخطاب الجديد عامة يشتمل على مجموعة من «الاستراتيجيات» لدى نازك الملائكة ولدى الآخرين الذين يرون ضرورة هدم البنية المحافظة بغية

العزلة بين العقل والعاطفة وبين الغريب والعادي. وتكون القصيدة في هذه اللحظة الغريبة اللازمة للاعتاق في بعض قصائد السيّاب القليلة^(٢٤).

وتؤرق قضية التلقي آخرين؛ إذ كان حسين مروءة ينطلق من قلق مماثل، ولكن بنتائج مختلفة^(٢٥) متخذاً من لقاء طه حسين بـ (بعض أدباء تونس) مادة للمناقشة؛ إذ كان طه حسين يعرض للفكرة القائلة «إن هذا العصر قد غلب فيه العلم والإنتاج العقلي كل شيء، وغلبت فيه الحياة الواقعية العلمية التي تشغل الناس». ومثل هذه الحياة مناقضة لطبيعة الشعر، كما يقول. وفي ضوء هذا كان محمود المسعدي يتساءل: «هل يمكن للشعر أن يحيا ويخصب في عالمنا هذا؟ ... أليست الثقافة العصرية قد طغت فيها عناصر الفكر إلى حد أن الشعر، بمعناه المحدود، أصبح غير كاف أن يكون تعبيراً عن الحياة الفكرية الشاملة». والتساؤل ينطوي على مجموعة من الفرضيات منها وجود عدة معاني للشعر المحدود وغير المحدود، وأن المحدود يعاني ظاهرة الانقسام والموت على خلاف المحدود الذي يتسع للحياة الشاملة. والقصيدة قائمة في مثل هذا التساؤل على أنها قادرة على تخطي الانقسام، أما انتكاسها بين «المحدود» فيعني تخلفها عن روح الفكر المعاصر. وبكلمة أخرى ليس «الاحتماء» هو الطريق الوحيد نحو التمدد والحياة. ولهذا يأتي حسين مروءة بعدة اقتراحات في ضوء هذه المناقشات:

- إن الشعر شأن الحياة نفسها لا يتوقف عن النمو والتطور.

- لكن العنصر البشري يتلّكاً عند التجديد؛ ولهذا فإن «التغيير المطلوب» في الشعر تواجهه الأشكال القديمة المستقرة، والعقليات المحافظة. ويقترح حسين مروءة، بموجب نظريات النشوء والارتقاء، أن التغيير في الأدوات التعبيرية لا يأتي بسهولة ولا يتحقق بطريقة عفوية... تلقائية.

- وعلى الصعيد الشخصي، ليس هناك ما هو منقطع عن الآخر، فـ «ليس الوجدان والعاطفة في الإنسان منقطع الصلة عن العقل».

تعدّد وجوه القصيدة، أم تعدّد مدارس النقد؟!

إن مثل هذا الاستدعاء للقراءة الفاحصة يتباعد عن (التبشير) وخطابه، فهو يتشكل في مجموعة من المرجعيات، أغلبها قراءات في كتب غربية شائعة في الخمسينيات، وتضمنت خلاصات كتب عنها إحسان عباس في (فن الشعر) (١٩٥٥)، وعز الدين إسماعيل في (الأسس الجمالية في النقد العربي) وسهير القلماوى في (النقد الأدبي). ويقدم إحسان عباس في كتابه (فن الشعر) و(عبدالوهاب البياتي) إشارات كثيرة إلى الاتجاهات والمدارس الجديدة في الشعر والنقد، ولا تكتفى تلخيصاته بالتصويريين وبيانهم والرمزيين والسراليين والجماليين والواقعيين؛ وإنما يتوقف ملياً عند القصائد والبيانات متأملاً مفاهيم الصورة والمخيلة ومكانة الشاعر، ومتفحصاً مفهوم (الشعر الخالص). لكنه يفرد الكثير لما يقوله برادلي في تعدّد وجوه القصيدة، معتمداً ذلك ممراً نحو قراءة ريشاردز للنصّ على أنه تجاذب في العلاقة بين المنشئ والمتلقى، فتكون هذه الخلاصة مدخلة إلى إمبسن وبروكز وبيرك وظاهرة النقد الجديد (٢٩). وينطلق عز الدين إسماعيل من كتاب D. A. Stauffer في (طبيعة الشعر) ليأتي لـ فردية لغة الشعر وبنية القصيدة في سياقات كثيرة يعنى بها كتابه. بينما كانت سهير القلماوى تمرّ على كتاب هارولد أوزبورن عن اتجاهات النقد الجديد لتقديم خلاصاتها عن قراءة الشعر عند أرسطو وسانت بوف وتين وكروتشي وإبركيمي وجوردان وسكوت جيمز ومولتن وريشاردز وإلبوت وإمبسن، متوقفة عند Moulton ورأيه في:

أنّ النقد كما نراه في إنتاج النقاد أنفسهم أخذ يتحول تحولاً ملحوظاً، إذ بعد أن كان يتبوأ مركز الذى يرسم للكتاب ما يجب عليهم أن يتبعوه أخذ يقف منهم موقف المتلقى عنهم لما يجب عليه (٣٠).

لكنّها ترى ما يتفق مع ما ذكرته عن إلبوت في أهمية قراءة النصّ وتشريحه في ضوء معايير وموازين وأحكام نقدية. وحتى عندما تستعين بالمرورث النقديّ العربي (الجرجاني في النظم والسياق مثلاً)، وبالنقد الحديث عند الحكيم؛ فإنّها

إبدالها بأخرى لها خطابها المختلف والمغاير. وبرغم تسمية نازك الملائكة لردة فعل تلك البنية بأنّها «المحافظة على الأصالة»، فإن حسين مروّة يراها عنيدة وعدوانية. أما استدراج الاتفاق من الجمهور فلا يعدو التنقل بين شعبية الرومانسيين ولغتهم الحياتية، وبين المراوغة لتحرير ما هو مختلف أو تيسير هذا المرور على الأقل؛ ولهذا قلما يلجأ غير المبشرين من الكتاب؛ أى أولئك الذين يعنون بشفاعة «النقد لنفسه»، بمثل هذه الاستراتيجيات، فهم يرون المدخل الغربى في القراءة الجديدة للنص مكتفياً بنفسه، غير عابئ بغيره؛ إذ يكتب منح خورى لـ (الأديب): العدد ١١ نوفمبر ١٩٥٥^(٢٨)، منطلقاً من قناعات مستقرّة أن الحركة الشعرية لم تزل بطيئة، وأن المتلقين يقولون على مسافة كبيرة في المستقبل؛ ولهذا فإنهم يتحملون مسؤولية ما تعاني منه حركة الشعر «القارئ عندنا هو المسؤول عن هذه الرتابة في سير الحركة الشعرية». كما أنّه يراهن على أن القصيدة الحديثة بشكلها المتواضع عليه تنتمى إلى ما يدعو إليه ريشاردز «طبعاً بالاستناد إلى كوليردج»، في أنّها تكون لاتعنى بما يحتم قراءتها من الداخل؛ لأنّها (كالشجرة النامية) في «كيان دينامي متكامل»، ولهذا ليس مبرراً أن يأتيها القارئ محملاً باليول والتداعيات و«الرواسب الشعورية والفكرية» أو «الولاء العقائدي». أى أن منح خورى يأتي إلى قراءة النصّ في ضوء مقولات ريشاردز وأرنولد وآخرين ممّن كتبوا في «المغالطة» الشخصية أو التاريخية. كما أنّه يفترض في القصائد الحديثة ألا تعطى نفسها بسهولة ويسر، لكنّه على الرغم من ذلك يستعين بإلبوت، مترجماً هذه المرة، لردم الهوية بين القصيدة والمتلقى؛ إذ يكتب إلبوت (الأديب: مارس، ع ٣، ١٩٥٥، ص ٢٠ - ٢٢) حول ضرورة توجّه النقاد نحو النصوص نفسها بدل الاتجاه نحو الآثار والمقالات التي تدخل في نقد النقد:

إن تعدد الكتب والمقالات النقدية قد يخلق، ولقد رأيته يخلق بالفعل فساداً في الذوق الأدبي. إذ يوجهه إلى قراءة ما كتب عن الآثار الفنية بدلاً من توجيهه إلى قراءة الآثار الفنية نفسها.

وتؤكد التباينات المذكورة في كتابات نازك الملائكة في «منبر النقد» الذي اقترحت على الآداب، قائلة فيه (ع ٤، ص ٧، ١٩٥٩): «وإن للنقد أسساً يجب أن يصدر عنها، وأشكالاً ينبغي له أن يتقيد بها وإلا فقد هيبته وسطوته» وتضيف في التعريف بهذا المنبر:

يُستهدف أن يخطّ طريقاً موضوعياً للنقد العربي يحدّد فيه المعالم ويستخلص الأسس العامة للنقد دون أن يبدّد مجهوداته في مناقشات لا تتعلق بالصدد العام.

وليس صعباً تبين الخشية من الخروج على الصدد؛ فكلما جاء النقد معنياً بالنص، انفتحت معالم الشعر الحديث وانتهى مسعى المبتدئين والمخبرين في الكتابة عما تعدّه الملائكة مسيئاً:

إن النقد المعاصر كان، وما زال، يتوقع من النقاد أن يكونوا ذوى مناهج في النقد، وأن يحملوا في أذهانهم مفهوماً متكاملاً ناضجاً للقصيدة العربية التي يكتبون عنها.

ولم تكن نازك الملائكة تكتب في «النقد الموضوعي» والمعنى أيضاً بشكلية النص وبلاغياته من فراغ، كما أنها لم تقدم على منبريتها من غير مبررات؛ فثمة مرجعيات يتموضع فيها نقد النصف الثاني من الخمسينيات لا يمكنها تجاهلها دفاعاً عن قضيتها الأساس؛ أي ظاهرة الشعر الحر أو المعاصر. وتخيّل الملائكة على مرجعيتي النقد الغربي، كما يعرض له ريشاردز أولاً، وهي لهذا تؤكد الانتماء للأول والخروج استقراءً عليه بعد قراءة الثاني؛ فهي تقول:

كما كان اعتماد الخليل، في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه، على حسه الشعري وذوقه وما يحفظ من الشعر العربي، فقد كان اعتمادى أنا أيضاً على حسّ الشعري وذوقي وما أحفظ من الشعر العربي.

وهي إذ تستدّ به «الخليل العظيم الذي رصف الطريق لكلّ شعر عربي» و«ابتدع العروض ابتداءً على غير نمط سابق»، فإنها تأخذ بالمنهجية لبالنص، فتقوم به «استقراء

تؤكّد ذلك باتجاه مثل هذه القراءة» ذلك أن الناقد يجب أن يحكم على الأثر الأدبي أو الفني بناء على قيمته الذاتية لا بما يمل به عليه مزاجه الخاص، كما يقول الحكيم^(٣١). ومهما كانت مرجعيات الحكيم؛ إلا أن مثل هذه الكتب تتجه نحو التعريف بمهاد النقد الغربي الجديد؛ ولهذا السبب لا يمكن أن نستغرب تباعدات الخطاب النقدي التالي (مابعد ١٩٥٥ مثلاً) عن تبشيرية الدعاة من جانب، وعن التعريفات العامة بمواصفات حركة الشعر الحر أو الجديد من جانب آخر، قبل أن تتعاطم تجرّيبية القصيدة المعاصرة باتجاه (حدائثها) التالية، التي يقرنها إحسان عباس بالبياتي، وتجرّيبته وهو يخطو بالشعر مرحلة أخرى، حين جعله نوعاً من الحديث^(٣٢).

وهكذا كان معاصروها يرون أيضاً ما تراه الملائكة من أن القصيدة تحمّل في داخلها شروط القراءة الخاصة؛ إذ كان جبراً يكتب مثلاً في «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال» ما يعنى ضرورة التغلغل في العمل المنقود، وما يحتم عدم فرض أية قوانين فولاذية ثابتة على المنقود، مذكراً الآخرين بأنه:

يجب ألا ننسى أن كلّ عمل فني جديد، إذا كان ذا قيمة يحمل قوانين نقده بين طياته، إنه أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها^(٣٣).

لكن هذا التشريع يستند هنا إلى آراء أستاذه ليفز، كما أن دعوة نازك الملائكة تقتصر بريشاردز وقبله بمائيو آرنولد؛ إذ يقول ف. ر. ليفز في تعقيب ذائع حول «النقد الأدبي والفلسفة» Scrutiny (١٩٣٧):

إن مهمة الناقد الأدبي هي بلوغ اكتمال خاص للتلقّي، وأن يلاحظ علاقة محددة مميزة لتطوّر هذه الاستجابة في تعليق عليه أن يبقى يقظاً ضد الاستخلاص غير المتجانس من الذي أمامه، وكذلك ضد أي تعميم بعيد أو يعوزه النضج. إن عنايته الأولى هي أن يدخل في امتلاك القصيدة المنسودة... وإذا ما أقدم على أحكام واعية صراحة أو تلميحاً؛ فإنه يفعل ذلك انطلاقاً من تلك الهيمنة الكلية التي بحوزته، من ذلك الاكتمال في التلقّي.

خلال الائتلاف والاختلاف؛ فالاكتمال يتحقق في قصيدة «الأرض الخراب» على الرغم من كثرة الإحالات؛ لأن القصيدة تشغل في فضاءات ثقافية أوروبية، وتشكل إحالاتها تداخلات مقصودة تستدعي حضور التجربة الكلية للذهن الأوروبي المعاصر. لكنها تختلف عما تعنيه الملائكة. أما اعتراض الملائكة على عبء التشبيهات فلا يبدو بعيداً عن رأى مماثل لإليوت، مثلاً، وقبله آرنولد وباجت. لكن التسميات بصفاتها اشتقاقات اصطلاحية تدخل في عدة نازك الملائكة لمنح القصيدة شرعية حضورها العربي، وهي بهذا المعنى صاحبة مشروع نقدي لا يتقاطع مع التكييفات الواسعة عن المعجم الأوروبي ومنظورات النقد الجديد.

وتشتغل هذه التكييفات في منحنيين، فاعلة في القصيدة متداخلة في الوعي الأدبي مرة، وآتية لمهادها موسعة لمداها وللدائقة الأدبية مرة أخرى؛ وكلما تعلق شأنها بوحدة القصيدة، بينائها الداخلي واشتغالها لغة وتجربة، فإنها تبدو شديدة الحضور في تكييفاتها. فوحدة القصيدة تتحقق في التجربة والإيقاع، من خلال أدوات لم تكن تغيب عن الشعر الحديث كالأسطورة وشخصية النص والقناع والمرأة والصورة. ومثل هذه المكونات تتيح تعدداً وحيوية ورؤية لم تكن ممكنة في حدود البلاغيات الدارجة. ويكتب جبرا إبراهيم جبرا في حينه عن الأسطورة على أنها «وسيلة» الإنسان الأول «للتأمل في الطبيعة وفهمها» حتى «غدت مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة»، داعياً إلى «تضمينها والاستمداد من معانيها واستخدامها كهيكل داخلية لأشكال جديدة»^(٣٨)، ويولى أسعد رزوق الموضوع اهتماماً واسعاً في تقديمه لكتابه الصادر عن مجلة (شعر)، بينما ينهمك في قراءة الأسطورة لدى إليوت وتأثيرات منهجه في الشعراء التمزجين. وقبله كان إحسان عباس يعرض لذلك في (فن الشعر) (١٩٥٥)، فالأسطورة تستند إليها قصيدة إليوت «الأرض الباب» استدعاءً وتابعاً، فتحتضن عشرات الإشارات اليومية والأدبية في مثل هذا الوعي بالأسطورة المكتظة التي لا تنعدم في تكوينها عناصر التوق النهضوي والعناية الأنثروبولوجية عبر استدعاءات الماثقة^(٣٩). ومثل هذا الوعي يراه باوند تجاوزاً لمحنة الاغتراب من خلال قدرتها على التلويح لا التعريف والتسمية، وهي قدرة القصيدة الجديدة افتراضاً. وعلى

قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي وضعها ذلك العالم الفذ، أي أنها «تستقرى» وتأتي بتجديدها في هذا السياق: «إنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالمعروض العربي وقراءتي للشعر الإنكليزي»^(٤٠). ومثلها ولغاية مختلفة تنتمي سلمى الخضراء الجيوسي، فهي تحيل إلى بيت للظهور ونصح لمحمود الغول «وهو ضليع بعلم اللغة»، كما تقول في مناقشتها للملائكة. أما انتماؤها الآخر فلمدارس النقد الأوروبي، فتقول في الرد المذكور:

نازك الملائكة تتبع في نقدها منهجاً معروفاً
تقابله مناهج أخرى لا تقل عنه أهمية، ويساند
الاثنين نقاد كبار في الغرب.^(٤١)

إذن، ما هذه المنهجية في التطبيق؟ وكيف يمكن أن تخضر في قضايا البنية والمخيلة واللغة والتجربة والموسيقى وغير ذلك مما يستأثر باهتمام نقاد الشعر؟ وما مدى الاقترب والافتراق والتباعد مع غيرها في المحيط العربي أو الثقافي الغربي؟ إذ ربما تبدو الملائكة بمعايير الشكلاية شديدة الحرص على «بلاغيات» القصيدة، شعريتها أولاً، قبل أية انهماكات لاحقة، فهي تصرّ على أننا لا بدّ «من ... أن نبني أسساً ثابتة لنقد عربي حديث»^(٤٢). وهي تكتب في تأكيد «هيكلي» القصيدة على أنه عنصرها الأهم أنه يتسم بالتماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، مصطلحاتها الأربعة التي تمضي في تطبيقها على عدد من القصائد. وعندها أن التماسك هو أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكر متوازنة متناسقة على خلاف توزيع عناية السياب في «حفار القبور»، متلكاً عند المشهد الأول وتعوزه العناية في المشاهد التالية، بينما يعود إلى التعجيل في الرابع، بينما ترى الصلابة بمعنى الجوهر، لا التشبيهات والأحاسيس التي ينبغي أن تكون تفاصيل سياقية عارضة مختلفة مع ضياع العام في كثرة الصور الجميلة والتفاصيل في قصيدة «انتظار» لمحمود حسن إسماعيل. أما الكفاءة فتعني اكتمال اللغة داخل القصيدة دون إحالات إلى غيرها؛ أي إلى خارج القصيدة نفسها^(٤٣).

وربما تبدو هذه الإيضاحات مساهمات شخصية تملئها روح العصر، لكنها تحتضن ما هو دارج في النقد المعاصر من

الرغم من أن الملائكة لم تكن معنية كثيراً بالأسطورة إلا أن الآخرين كالسياب وخلييل حاوي وعبد الصبور والبياتي والحيدري والخال وأدونيس يجدون فيها التباعد اللازم لتقديم رؤيتهم الشعرية للتجربة التي تضغط بأشكالها المختلفة حتى تستدعي الأقنعة، كما يعرض لها «يتس» مفهوماً أولاً للتأكيد حضور مستقل عن ذات الشاعر. إذ يصري يتس على تفادي «أدب وجهة النظر» في عصر الغربة والمادة، ولهذا كان يتس يصّر على توسيع رقعة التوحد مع الأنماط الأصلية والدالة، وهكذا يقول: «أعتقد أن السعادة تقوم في الطاقة على استحضر قناع ذات أخرى». ولم يكن كتاب «الشعر والتجربة» لمكليس، الذي نقلته سلمى الخضراء الجبوسي للعربية لاحقاً، بعيداً عن اهتمامات النقاد والشعراء العرب، فثمة تأكيد على صدارة التجربة في الشعر، ولكن ثمة بنيات درامية وأقنعة ومرايا تشتغل عند باوند «معادلاً خارجياً»، كما هي عند إليوت. فإمام جريان التجربة وتبدها المستمر لا بد من هذا التعادل الموضوعي الذي يتمدد فسيحاً في تجربة الشعراء التمزوين لتتزاوج فيه دلالات الدوال عن رحمها حسب مصادر وعيهم الجديد. وكلما يشتد التوتر المستمر ضارباً في تعددية الهوية واضطرابها وانمساخها، تبدو الأقنعة ومرايا الشخص والميثولوجيا اشتغالات التباعد اللازمة لاحتواء شخصية الشاعر مرة أو دفعها بعيداً مرة أخرى. لكن باوند ليس كإليوت ضرورة، وغالباً ما يتوزع القصيدة صوتان: صوت القناع، وصوت أنا الشاعر، أو يزدوج أحدهما في الآخر:

كنت

ولم أعد موجوداً

تسكنت هنا

«لاهما في طلب المتعة»

وغالباً ما يشتغل إليوت في شخوصه الدراميين لاكتشاف غربة الإنسان، سجنه داخل وعيه، فهو «لا يخشون العالم، يخافون الالتباس وسوء الفهم، فيرجعون نحو دواخلهم، بينما يستدعي الفنان أدواته نحوهم قابلاً في الورا، فهو «تضحية ذاتية مستمرة إمعاءً مستمرًا للذات»، كما يقول إليوت.

ومثل هذا الرأي يداعب فكرة الفداء والقران، يقترن بها عند الحضور، ويتخفى عنها عندما يحلّ البديل عن شخص الشاعر. والفكرة هنا ليست اعتيادية، كما أن حضورها في الشعر العربي الحديث ليس طارئاً؛ فثمة تجاذب وتعارض تحتضنهما الفكرة بين (المخيلة) مفهوماً وبين (ذهن الشاعر). وبينما تستعين سهير القلماوي في (النقد الأدبي) ١٩٥٥- برينشاردز في قراءته للمخيلة عند كوليردج الإنجليزي^(١٠)، ويفعل جبرا الشيء نفسه^(١١)؛ فإنها تمرّ أيضاً على خلاف ذلك عند إليوت؛ إذ إن إليوت لا يقرّ بالمخيلة بمفهومها الكوليردجي الذي يحتضنه رينشاردز، ويرى ذهن الشاعر «وسيطاً مكتملاً» وهو يمضي «لاصطياد المشاعر والمصطلحات والصور التي لا تخصي وكذلك خزنها»؛ أي أن ذهن لا يتأثر بل يخزن. والمزج الكيميائي لا يشتغل فيه مادام وسيطاً تجتمع عنده العواطف والانفعالات لحين حضورها جميعاً (لإيجاد مركب جديد)؛ فالاستجابة تالية للحضور مشروطة به، والشعر لهذا «ليس تدفقاً عشوائياً للعاطفة، إنه هروب منه، ليس تعبيراً عن الشخصية بل فراراً منها». وتجري الاستعانة بالقناع أو بشخصية القصيدة، بذاتها الأدبية، للخلاص من ضغط ما هو شخصي. وبينما يجري استبعاد الذاتي في القصائد المختلفة عند السياب والبياتي وحاوي عبر مثل هذا الوسيط، استبعاداً لارومانيّاً، لم تكن نازك الملائكة معنية بذلك مهما تبدو عليه كتاباتها النقدية من سعي حثيث للتجرد من التنظير الشكلي والتأسيس الصارم؛ فهي في كتابتها عن الشعر والموت (١٩٥٤) ترى الشابي أبا القاسم قريباً من كيتس وشبيها بالهمشري ومختلفاً عن روبرت بروك الذي لم يكن حبه للموت (عشقا). وحينذاك لم تكن ترى القصيدة «فراراً من الشخصية» كما هو شأن رفاقها، وإنما انهماكاً فيها «إن كيتس كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها... إن ألفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والإحساسات الحادة»، وشخصيات قصائده «مرهفة الحساسية» فهم «أناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم» أي أنها تتفق مع نيتشه في أن «منطق العبقرية» يتحقق في «الرغبة في الفناء للتفوق على الذات»، في الإجهاد

الحضور الإليوتي والمناقشة

لكن الاحتجاج بالإليوت يتأني جراً سعة تطبيقاته وذيوخ تجربته الشعرية، بتدقيقها وتداخلها مع الحياتي والكلام اليومي وحديث مثقفي العصر، وغربة الذهن المعاصر، وانفتاح التجربة على ما هو طقس مرة ووجود مرة أخرى، وينشغل أطراف الحركة الشعرية في الخمسينيات بالإليوت، متابعة وترجمة وقراءة، بين من ينقل عنه إلى العربية ومن يقرأ ما يأتي مترجماً منه أو عنه. هكذا كان منح خوري يترجم مقالاته، في حين ينهمك في الترجمة عنه عبدالغفار مكاوي ولويس عوض والسياب وعبدالعزیز صفوت وبلند الحيدري وتوفيق صايغ وأدونيس ويوسف الخال وإبراهيم شكر الله ورشاد رشدي وصالح عبدالصبور ولطيفة الزيات وشكري عياد وخليل سمعان وأسعد رزوق ومحمد عبدالله ومحمد مصطفى بدوي^(٤٤). وبينما كانت مجلة (شعر) تصدر مختارات شعرية من قصائد إليوت، كان أسعد رزوق يخص أثر إليوت في القصيدة العربية الحديثة بالقراءة متقنياً ذلك أيضاً في كتابه الذائع (عن الأسطورة) (١٩٥٩). وإذا كان منح خوري قد ترجم (موسيقى الشعر) لإليوت (١٩٥٦)، فإن محمد النويهي سيعيد ترجمة أجزاء منها مع مقدمة ضافية عن إليوت في كتابه: (قضية الشعر الجديد) (١٩٦٤). ولم يكن جبرا إبراهيم جبرا يعترض جدداً على هذا (التأثير) لإليوت في الشعر العربي الحديث ونقده في ردّه على عيسى الناعوري أثناء مؤتمر روما؛ إذ لا يمكن أن تؤخذ ملاحظته في غير هذا الاتجاه إلا على أساس غيظه من كثرة الإشارة إلى هذا التأثير، ولهذا نسمعه يقول:

يخيل إلى أن إليوت أصبح رمزاً غير مفهوم لكل من لا يفهم إليوت. إليوت شاعر مهم وكبير وشاعر له خطورته. ولكن الشعر العربي الحديث بعيد جداً عن إليوت.^(٤٥)

لكن هذا الاستدراك لا يبدو دقيقاً إلا عندما يؤخذ في سياق انشغالات جبرا بالأسطورة التمزجية والمجازية لأستاذه ليفرز، ذلك لأن الآخرين يجدون في إليوت، شعراً ونقداً، وعيهم الجديد، وحتى عندما يطرقون الأسطورة كانوا يجدون

العاطفي، وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها؛ إذ تصبح «قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أعلى من حياته نفسها»^(٤٦)، فالملائكة تنتمي إلى ما يسمى بالخطاب الرومانسي، بالنزعة الشخصية التي تتجه نحو الذات لكنها الذات التي تمنح ما هو خارجها، أيضاً، ما هو حسي.

وتحقق «الصورة» تحديداً أو فراراً من العاطفة الرومانسية. ولهذا، كان هيوم، كما يقدمه إحسان عباس وعزالدين إسماعيل مثلاً، يستعيد البعيد القصصي في صور حياتية ويومية، فيحط القمر والنجوم في المدينة، بينما يرتقى بالعادي إلى فوق، إلى (مرتبة شعرية) في تعبير إحسان عباس في (فن الشعر ١٩٥٥). فالصور عند التصويريين وعند باوند تحديداً، «دواماً من الأفكار المختلطة»، لكنها تأتي بذلك بصلافة وكثافة، كما يوضح إحسان عباس في كتابه. والأهم في تقديم الصورة وبيان التصويريين ونماذج من قصائد باوند وإيمي لول وهيوم، أن إحسان عباس يستدعي المقارنة بين هؤلاء «في لغة الحديث وابتكارات النغمة الجديدة وخلق الصورة بجزئياتها والتحرر من قيود الشعر التقليدي» وبين البياتي والشعراء المحدثين، فهؤلاء يختارون أيضاً «أسلوباً أقرب إلى الكلام، بسيطاً كأبسط أنواع النثر كأنه صيحة تخرج من القلب» في تعبير يتس الذي ينقله عباس. وربما يبدو ابن الرومي قريباً منهم في صورته الدقيقة غير المنقبة عن الإيحاء، والبياتي تصويري، لكنه يتباعد عنهم أيضاً، فهو يسترد لما هو ملفوظ جامد حياته، لكنه يملأه أيضاً بالمعاني التي تكاد تمزق اللفظة، وهو يلقي به أحيان كثيرة في واقعية مزعجة «للدوق المرهف المتأنيق». أي أن البياتي التصويري يلتقي الوجودي فيه كذلك^(٤٧). «كما أن «وجودية» حاوي وأدونيس والخال والسياب تلتقي ونهضوية الخطاب عند سعادة، بينما يستعيد السياب فجيرة العراق بقرايينه في انبجاسات المطر المنتظرة.

والاحتجاج بالتصويريين مرة وإليوت مرة أخرى، لم يكن اعتياداً أو طارئاً على الرغم من أن أدونيس من بين آخرين يحيل لاحقاً إلى الرمزيين وجماعة الشعر الخالص؛ فثمة دخول لبودليير ورامبو والمتصورة عبر اقتباسات إليوت الذائعة في «الأرض الخراب» و«الرباعيات» أيضاً.

يرفع تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق،
ناقلًا لها كما هي جاعلاً إياها تمثل أكثر مما
هي في الحقيقة (٤٧).

وتتويجاً لهذه الظاهرة، فإن النويهي يؤكد ما كان جارياً
- أيضاً - في القصيدة العربية ونقدها؛ أي نبذ الإحياء
الرومانسي والأخذ بالتنعيم الحيائي الجديد، فكما يقول عباس
عن التصويريين الذين يعمدون إلى تجريد «اللفظة من
إحيائها التي تنتثر من حولها في شعر الرومانطيقية مثلاً»،
يقول النويهي عن إليوت: «إنه يستعمل اللغة استعمالاً يتجرد
عن رموز الرومانسية» (٤٨). وكما يأتي في ذكر عباس للبياتي
في أنهما يمكنان من «الدخول في نطاق النغمة الشعرية»
من خلال الكلام العادي، يعزز النويهي النزعة الخمسينية
بالإشارة إلى أن إليوت «يستكر أنماطاً جديدة من الأوزان
والأشكال يحاول فيها أن يلتقط النغم الحي لحديث الناس».
ولم تفت إحسان عباس من قبل النقطة الأخرى في شعر
إليوت التي سيأتي عليها النويهي؛ فإليوت يجعل التجربة تتسع
اليومي والاعتيادي كما أنها «لا تنحصر في المسموع والمرئي
من الأشياء» (٤٩) كما يقول إليوت وينقل عباس. ويكتب
النويهي عن موضوعاته فيقول إنها «دارت على مواقف
حقيقية ينقاهها الإنسان الحديث في الحياة المعاصرة في إنكلترا
والغرب عامة». ومثل هذا الحضور لإليوت، منهجا واهتماما
وممارسة، لا يطغى على مزاج ذلك العصر في الكتابة، وإنما
يتسلل إلى الكلام فيدفع بالمريدين إلى الحاجة به معبراً عن
الحقيقة، ولهذا يكتب النويهي مخاطباً القارئ: «قد رأيت
كيف يلح إليوت في تأكيد هذه الحقيقة؛ أي موضوعات
الحياة الاعتيادية والكلام اليومي؛ ولهذا كان محمد بنيس
محققاً في التقاط مفردة «الحقيقة» مشيراً إلى أنها تمثل
«حجر أساساً في قراءته نص إليوت»:

والحقيقة - كما يستعملها النويهي - ذات دلالة
على المطلق، أي أنها تتعالى على الزمان والمكان،
فلم تعد آراء إليوت مستقاة من وضع وثقافة
معينين هما الخاصان بالثقافة الإنجليزية، وهذا
هو سياق آراء إليوت، بل أصبحت معياراً للحقيقة
المطلقة في نص النويهي. (٥٠)

فيه «الوسيط» المناسب، كما تظهر رسائل السياب مثلاً،
وكما تفصح عنه دراسة إحسان عباس للبياتي في عام
١٩٥٥ (٤٦)، وكذلك تعرض له كتابات أسعد رزوق في
مراجعته لـ (ت.س. إليوت؛ مختارات شعرية)، أما أدونيس هذه
المرحلة فليس هو نفسه الذي تباعد لاحقاً عن إليوت باتجاه
مفاهيم الخيلة الكوليردجية والرامبوية. أما محمد النويهي في
(قضية الشعر الجديد) فإنه يتوج الظاهرة الخمسينية، ظاهرة
الوعي بإليوت وخلاله، بتقديم موسع يشفعه بمقتطفات
مترجمة من (موسيقى الشعر). يقول النويهي:

ت.س. إليوت اسم يكثر وروده في نقدنا العربي
هذه الأيام؛ فقد اعترف عدد من شعرائنا الجدد
بمدى تأثيرهم به، واستفادتهم منه

ثم يضيف:

إن لإليوت.. في شعره ونقده معا... مذهبا أجدر
بالاهتمام، وأقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا
على سواء، ذلك هو نبذه للأسلوب الشعري
المصطنع، وإشارته الاقتراب من لغة الكلام
الطبيعي، ودعوته إلى أن يتغير أسلوب الشعر
وتتغير أشكاله تغيراً مستمراً حتى تلاحق ما يطرأ
على لغة الكلام من تغير.

وهذا التتويج للظاهرة الإليوتية يتملى حضوره الأسبق
في حركة الشعر الحديث، عند السياب وحاولي والبياتي
وغيرهم؛ لكن هذا الحضور يمتلك تطابقاته المقارنة، فهو
«نبذ» ما كان، وهم ينبذون ما كان أيضاً، وهو «يؤثر» لغة
الكلام العادي وهم يسعون للتحرر من «التعبير القوي» في
تعبير إحسان عباس، فيما يخص الملائكة، وهو صاحب دعوة
في التغيير وهم كذلك أيضاً. لكنه يلتقط النافه والعادي في
التفاصيل؛ ولهذا يقول عباس عنه مقارنة به البياتي: «البياتي
والإليوت يلتقيان أيضاً في ذلك التسجيل «الفوتوغرافي» لأجزاء
الصورة، وخاصة الجانب غير المضي منها». بينما لا يبدو
إليوت منقطعاً عن موروث أوروبي قديم أو حديث؛ ولهذا
يعجب بيودليز. وينقل عنه إحسان عباس:

ليس باستعماله صور الحياة العادية، ولا
باستعماله صوراً من حياة المدينة القذرة، خلق
بيودليز منفذاً وتعبيراً يحتذيه غيره من الناس، وإنما

ومثله في النتيجة ما يأتي على لسان أدونيس: «تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل». أما إدراك الشاعر في القصيدة الحديثة فإنه «يتطلب وعياً شعرياً كبيراً. فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض الآخر، وإتلافها فيما بينها ووحدها». ويقول إليوت: «الدعوة إلى الشعر الحر قامت كثرة على الأشكال الميتة»، ويرى أدونيس «لا يتم التجديد بالعودة إلى التقليد، وذلك لأن «التقليد ثبات والحياة حركة»^(٥١). لكن إليوت يأتي بالكثير الذي يقتصر بالرباعيات؛ فالتجربة لم تعد تتحدد لديه بالمرثي والمسموع عندما استدرجته الرؤيا الصوفية لما يدعوه إلى القول: «العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية». وسيأتي عند أدونيس (العدد ٤ من مجلة شعر ١٩٦٠) أن «الشاعر ينفذ برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم»، وكأنه نبي جبران. كما أن إليوت يتحرك بين قطبي حوار متفاوت الدلالة، فهو نحو تدرج القصيدة السمفوني الذي يستدعيه الطول مثلاً، صاعدة هابطة حتى تطابق ما يحدث فعلاً للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط، أو «كالنهر الذي يحفر مجراه» عند أدونيس، لكنه يدرك أن الأذن الموسيقية للشاعر هي وحدها القادرة على الحرية، الأذن المتمرس ذات الدربة والحساسية التي يحضر عندها الوزن والموسيقى في لحظة الابتكار ليحرق التدفق من المفور؛ ولهذا «ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يتقن عمله».

ومثل هذا التأكيد يمنح مجادلات أدونيس في روما مشروعية ما؛ فالتجديد يستدعي القديم والصراعات في أجوائه وفضاءاته، كما أن هذا التأكيد يعزز من مدخل نازك الملائكة في «منبر النقد» وهي تدعو كل شاعر (مهما كان موهوباً - أن يدرس علم العروض دراسة متفتحة متذوقة). ومثله ما ينطبق على الناقد؛ فالذي «لا يعرف شيئاً عن علم العروض ليس بناقد إطلاقاً»^(٥٢). لكن هذه المطالبة تنتهي عند ما انتهى إليه إليوت في النتيجة؛ فالشعر العربي يقف كغيره على حافة التحول. وتضيف، إنه على:

ولكن يصعب استقبال ما يقوله النويهي خارج مدى الظاهرة، ظاهرة دخول إليوت في الوعي الأدبي واختراقه له وإملائه لشغرات الحاجة فيه. وإذا كان هذا الحضور معروفاً في القصيدة ونقدها، وكذلك في الترجمة، فإنه يتسلل عند الآخرين المحسوبين على ثقافة أخرى كالفرنسية. ومقاتته في «موسيقى الشعر» تحديداً والأخرى في «الموروث والموهبة الفردية» يتسعان لاحتواء الآخر؛ فهما يستدعيان المطلق ويتخليان عن الضفاف ويتسللان في الآخر كأدونيس، على الرغم من ثقافته العربية القديمة وكذلك الفرنسية، لكن مشاركته في (ترجمة ت.س. إليوت): قصائد ١٩٥٨، تعني أيضاً وجوده داخل الظاهرة عرضة إليوت برمتها، طرفاً ووسطاً للثقافة الأوروبية ومحتتها العصرية. ولنصغ إلى إليوت، ونترصد أصداءه في أدونيس: يقول إليوت:

«إن الشعر يجب ألا يتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها». ويقول أدونيس: (روما، ١٩٧٩): «إن الشاعر العربي الحديث حقاً يؤمن أن على اللغة أن تساير تجربته». وبذلك: «تبطل اللغة أن تكون ثقافة ذهن كما كانت في الماضي لتصبح ثقافة الحياة».

لكن «ثقافة الحياة» ستؤول عند أدونيس إلى رؤيا «شخصية» في مرحلة تالية، كما أنها شكلت لاحقاً منطلقات في كتابات الماغوط وأبي شقرا. وما يبدو اتفاقاً هنا يمكن أن يلتبس شأن التباسات الرؤى الصوفية في رباعيات إليوت التي ترجمها توفيق صايغ لجملة (شعر). ويقترب أدونيس من إليوت كلما جرى التخصيص أيضاً، فبينما يتسع المطلق للاحتواء، تأتيه أفكار إليوت وتطبيقاته في الإيقاع والاقتران والتعلق. إذ يقول إليوت - مثلاً -:

إن موسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ أولاً من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تبلوره مباشرة. وثانياً، من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه العلاقة أكثر غموضاً. وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ هي علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى.

حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا؛ فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستوجه اتجاهها سريعاً إلى داخل النفس بعد أن بقيت تخوم حولها^(٥٣).

ومثل هذه الآراء تحتوي التأكيد والإلغاء، كما هي عليه حالة النقد المعاصر في مواجهته مشكلات التشريع الجديد؛ وما استخدام نازك الملائكة لمصطلحي «الحرة» و«المعاصر» إلا سمة من سمات هذا التوتر ما بين ما هو شكلائي وما هو زمني في سياق التجديد بنوافذه المشرعة وجذره الضارب في القديم في آن.

ومثل هذا التوتر، وبالقلق نفسه الذي يرافق العلاقة بالمؤثر الأول عربياً كان أو أجنبياً، يظهر في (تأسيسات) أدونيس الاصطلاحية في مؤتمر روما بخصوص التجاوز والتخطي، قبل أن يتدع «الكتابة الجديدة» نصاً ليس متطابقاً ضرورة مع مفهوم القصيدة. ومثل هذه التأسيسات التي يضعها في جدلية (الثابت والمتحول) لاحقاً كان أكرم توفيق يسميها في حينه (الأدب، ع ٨، ١٩٥٤) بالقديم والجديد و«الثابت والمتحرك» ولكن بدل أن يعرض لها أدونيس على أنها خصومة - كما تجيء عند أكرم توفيق - عرض لها إطاراً وتكويناً ليقترن الشعر بالنكد والانشقاق والغربة والخروج على المعيار والمقدس، مستتجاً أن «الجديد» يمتلئ بـ «الفردة وحيرة الرؤيا» وبـ «التجربة المتميزة» متجهاً بين القدامى إلى أبي تمام وأبي نواس والمتصوفة، ليعود إليهم لاحقاً ليرى في أبي تمام بداية جديدة للشعر، لكنها البداية التي يستعير لها، وصفاً، مصطلحاً آرنولد إزاء الرومانسيين، فهو «خلق لا متأرجح يخط وراء انفعاله» فهو «خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها» حسب تعبير يلتقطه مفصلاً مصرحاً من نيتشه. ويمضي قائلاً عنه إنه «مسكون بهاجس الفن»، والشعر عنده ليس أسيراً بل أسراً للحياة. كما أنه يشتغل في «طقس الصعوبة» وفي داخل «صوره المتضادة» فيظهر الشعر لديه مقتدراً على «التغرب والمفاجأة». وفي سياق الوعي

الأدبي تبدو المصطلحات جديدة، مأخوذة من النقد الأوروبي المعاصر في ذلك الفضاء الذي يسميه أدونيس «كأنما هو أفق الإنسان» الذي «كان على الذات العربية أن تتحدد به وفيه»^(٥٤)؛ ولهذا تأتي تسميته لأبي تمام بـ «ملارميه العرب» اعترافاً بهذا التشكل وبهذه الوساطة. لكن التشكل ليس مطلقاً لأن مفهوم الشعر هنا لا يتطابق مع الشائع بين عدد من النقاد والشعراء؛ وإنما يفترق مؤقتاً، كما سيتبين بعد حين، أخذاً مرة أخرى عن إليوت قبل الامتزاج كلياً بالرؤيا. أما بحدود هذا التوصيف فإن أدونيس لم يزل يتحرك بين ملارميه وبودلير، بين إليوت وباوند، فأبو نواس المتحرر من «الحياة الجاهزة» والمنقطع إلى عالمه «الداخلي الخاص» يستمد حضور الزمن «في شهوة الحياة وغبار العالم»؛ فهو يفعل «ما يؤدي فعله إلى العقاب»، وأنه «بودلير العرب». ولا يمكن أن تغيب عن أدونيس ملاحظات إحسان عباس في (فن الشعر) عن بودلير مرة وعن أبي نواس مرة أخرى، فالتقاء الاثنين يتم من خلال المواجهة والتخطي والكشف، لكن أبا نواس كان كالتصويريين ينزع عن الرموز التقليدية قدراتها وهائتها ليعيدها إلى حجمها المنظور^(٥٥).

هذا يعني أن إحالات أدونيس في «المتحرك» العربي لا تكتسب حداتها إلا عبر الآخر، المعروف لديه والمتجلى الآن الذي يتوقع من متلقيه معرفة ماثلة به. ودون هذا التعريف بأبي تمام كملارميه وأبي نواس كبودلير، لا يبدو التوصل إليه ممكناً أو مستحياً؛ فثمة إحساس غامر بوضوح الآخر وقوته وشيوعه وانتشاره وجاذبيته بما يمنح فعل «الإنقاذ من الضياع والنسيان» بريقه ويسقط على فاعله تضحية وفروسية أدبية. هكذا تشتغل العلاقة بين الطرفين في التعقيب الأدوني، ولكن هذا الصوت يخفت عندما يذكر جبران مادام يتأسس في المحيط الغربي، بينما تتراءى صوفيته وراء هذه السطوح التي باحت فيها المشاعر والأفكار شرقية تكتسب حضورها الكلي في محيطها المستوعب؛ أي النزوع التسمائي الأمريكي نفسه، ولهذا يأتي مفهوم القصيدة كـ «كيمياء شعورية»، أو «جالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر» متممياً إلى إشراق التسمائي المذكور - مهما كانت الانهماكات اللاحقة في استحضار الفضاء الصوفي أو

والنبات» بوصفها قوى خصب واحدة يبحث عنها: «فيها الآن بحثاً عن «كوامن البعث»؛ ولهذا يقول جبرا:

ليس الرمز تموز بالرمز الجديد عنياء، كأمة فيها
من العادات والمعتقدات الشعبية كثير من أسطورة
تموز بأشكالها المتعددة؛ وإذا عاد إليها شعراء
غربيون مثل ت.س. إليوت، عن وعي حضاري
تقيمته: انطقسية الإحيائية؛ فإنها تأتينا ضائعة
بتأثير من التفاتنا اليوم، عبر بحار الكلام الموحى،
إلى معتقداتنا الشعبية التي لم تدون، إنه فينا
وستجسد رموزاً لقصائد تخرج لا من رأس
اللسان، بل من أعماق الوعي، حيث يعدد الشعر
عن حدو الإبل ويقترّب من صوت الله. (٥٧)

لكن الأسطورة لا تنتهي بهذا السير داخل القصيدة
الحديثة. إذ لم يزل بعض الشعراء باستثناء بعض القصائد
«ينادون من أحل ميشولرجيا» كما يقول ييتس عن بليك؛
لكن أسعد زروق (الأسطورة في الشعر المعاصر) لا يقلل من
حضور إليوت في استدعاء هذا الرمز التموزي؛ وإنما يبين
تأثيره في قلعة الأرض والبعث والرماد، وهو ما يلتفت إليه نزار
قائلي كما ينتبه إلى هذا سميد جميل باروت. (٥٨)

ومع ذلك، فإنه يمكن الاتفاق على أن الوعي
بالأسطورة جاء من خلال الوسيط الغربي متحققاً في
التشاقف الذي استدعته ضرورات الوعي ومكوناته المتداخلة
(الإحيائية والنهضوية ومناعر النكبة) وما تعنيه من «عنة
روحية» في تعبير جبرا إبراهيم جبرا (٥٩).

لكن تدخل المصدر الحضاري بالمحاكاة دفعت الشعراء
إلى استدعاء الموت القرباني من خلال رمز تموز وتنوعاته
الدلالية انتقالاً بالقصيدة إلى مستوى آخر «الرؤيا والتجربة
والحدس ووحدة التجربة» (٦٠).

وإذا كانت الأرض الخراب ترمز وضع داخل مأزق
الحضارة الغربية في خلوها من الإيمان، فإن تأثيرها في الشعر
العربي يبتدئ بالتشكيل أولاً، قبل أن يمتد في الدلالات.
وحيز الدلالة هو الذي أتاح للشعراء التموزيين استدعاء
مصادره من الموروث القديم الذي نبه إليه فريزر ودعا إليه

المهادات الأساس لفلسفة التسامي نفسها. أي أننا إزاء
تحولات أدونيس في المفاهيم، كما أننا إزاء المؤثرات فيه
وكذلك بثنائيات الحركة والسكون والحياة والنبات، ندو
مضطرين للعودة إلى الخلافات والاعتراضات التي تواجه
أفكاره في روما، وكذلك لتلك الصراعات التي تتوزع
المواقف والمؤثرات بين صفوف رواد حركة التجديد وجماعة
التحديث اللاحق. فما يبدو اختلافاً ثانوياً، ربما يشتمل على
فعل عميق للتأثيرات الأخرى في الوعي ومستويات استقباله.

إليوت والقصيدة التموزية: الارتباب والتوتر

لا يمكن قراءة حضور إليوت في القصيدة التموزية
معزولاً عما جاءت به هذه القصيدة، أو عما تباينت فيه عن
غيرها. وربما يتفق المرء مع ما يقوله محمد جمال باروت في
التفريق بين ثلاثة مؤثرات في صياغة القصيدة وحضورها؛
فما يسميه المؤثر النهضوي يمكن رصده من خارج القصيدة
أولاً في اعترافات الكتاب والشعراء أمثال أدونيس الذين
يعودون إلى مصدر أساس هو أفكار أنطوان سعادة في كتابه
(الصراع الفكري في الأدب السوري)، بطبعته الثانية
(١٩٤٧ - بيروت) حيث جرت الدعوة فيه إلى العودة إلى
«أساطير» البلاد؛ فالكتاب «صاحب الأثر الأول في أفكار
وفي توجيهي الشعري» يقول أدونيس مضيفاً أنه «أثر تأثيراً
كبيراً في جيل كامل من الشعراء بدءاً من سعيد عقل
وصلاح لبكي ويوسف الخال وفؤاد سليمان وانتهاء بخليل
حاوي» (٦١)، وهذا التشابك في المصدر النهضوي هو ما
يدعوه إلى تأكيد تشابه القصائد بينه وبين حاوي مثلاً (مجلة
نحلة، أيلول ١٩٥٧)، وبينما تعني هذه المصادر العودة إلى
أسطورة سابقة قديمة قدم الحضارة التي يستدعي مآثرها
وحضورها أنطوان سعادة؛ فإن جبرا إبراهيم جبرا في مقاله
«المنارة والبئر والله: حول البئر المنهجورة ليوسف الخال» يعيد
وضع هذه المرجعية النهضوية بما يتيح له تقليص حضور
إليوت باتجاه ذلك المصدر؛ أي الفكر القديم؛ فالعودة الغربية
للمرزم التموزي ليست متطابقة ضرورة مع عودتهم؛ أي
الشعراء التموزيين. لهذا يكتب جبرا في العودة السامية إلى ما
يقوله فريزر أولاً، إلى «الديمومة التموزية» في الشعر السامي،
حيث «يتساوى فيها الزرع والضرع»: «الإنسان والحيوان

أنطوان سعادة من قبل. وبينما تشتبك رمزية تموز بالقادى والخلص والخضر والحسين عند هؤلاء الشعراء، فإنها جاءت إلى القصيدة العربية بتدخلات أنثروبولوجية واسعة تفرق بين السياب والخال، وبين أدونيس والبياتي وبين حاوي وجبرا؛ ولهذا لا يسع المرء إلا الانفلاق مع باروت فى «أن الأرض الخراب»:

أثرت تأثيراً عميقاً فى تحولات الشعر العربى الحديث، وهضمتها شعرياً نخبة ترى نموذجها الشعرى فى الغرب؛ إلا أن هذه النخبة شحنت نظرية (المعادل الموضوعى) الجمالية، بدلالة اجتماعية - حضارية مغايرة ومختلفة^(٦١).

ويمكن أن نتوقف عند الانفلاق على تحديد ملامح هذه الشحنة، إذ لم تكن قد التحمت تماماً فى جسد القصيدة عند بعض هؤلاء.

وكلما جرى التمعن فى (مرجعيات) الشعر ونقده، انفتحت صورة الافتراقات فى المصادر؛ فالمرجعية الإليوتية المشتبكة بالأحزان العراقية الشعبية تشكل عند السياب بما يميزه عن بنية الأسطورة الأسرة (الخراب - البحث - الانبعاث) عند الخال مثلاً. وما يبدو انشغالاً كلياً لدى جماعتي (الآداب) و(شعر) للإتيان بـ «مركز» إيديولوجى يحال إليه ويجرى التثبت به مقابل «الواقعيات الاشتراكية» أخذ يتوزع هو الآخر فى تحزبات وافتراقات تؤكد تعددية المصادر والانتماءات التى أخذت تسقط حضورها - أيضاً - على اتجاهات المراجعة والمناقشة والرأى.

التباينات

وبينما كانت نازك الملائكة تطل من علي، مصححة وناقدة لغة الشعر عند السياب والبياتي وفؤاد رفقة وغيرهم، فإن الساحة بدت منشغلة بالتحزب والصراع. فكاظم جواد يكتب ضد البياتي، ويتحزب مع السياب، وينزعج من مقالة لنهاد التكرلى عن: «عبد الوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث»، ويستند التكرلى إلى كلمات البياتي بوصفها غايات يشرب فيها اللحن الانفصال «كما يشرب النشاف

الحبر». ويكتب السياب لسهيل إدريس ولآخرين فى هذا الأمر وغيره، وتتعدد الملاحظات والصراعات والمرجعيات أيضاً^(٦٢). غير أن ما يستحق الملاحظة فى مثل هذه الخلافات هو ما يتعلق بمرجعيات النقد، فحمة تأثيرات بادية فى الشعر الحديث ونقده، لكن الأجواء لم تزل مختلفة بشأن الإفادة والتشويه والسرقة، كما أنه لم تزل أجواء النقد المعاصر فى العالم الأوروبى تناقش مثل هذا الأمر الذى راجعه العرب من قبل فى ميدان السطو والانتحال والتفائض والوساطة.

لكن كاظم جواد يحصى ما يعده «سرقات» عند البياتي، ردت عليها روز غريب فى (الآداب)، العدد ٨ سنة ١٩٥٤، مستغربة فيه دعوته للجديد واستناده للقديم، مضطرة إياه إلى تفصيل لاحق فى (الآداب)، العدد ٩ سنة ١٩٥٤. ومثل هذه القضية تدخل فى جوهر المرجعية التى يستند عليها «الوعى الأدبى» وتبقى القضية مستدرجة المزيد من التعليق مادام الغريون أنفسهم يحشون فيها بشكل أو بآخر، كما يفعل هارولد بلوم فى (توترات التأثير) (١٩٧٦). ويكتب إحسان عباس فى هذا الأمر، وكأنه يرد على ما يقال، مستخدماً مفردة «التلفيق» فى الإشارة إلى قصيدة إليوت التى أثرت فى البياتي بهذا الارتكاز على التلفيق (الذى تزخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة فى هيكل القصيدة حتى تصبح لبنات منسجمة مع البناء العام)^(٦٣). ويعرض عباس لهذا الاقتباس على أنه «جزء أساس من الشكل هنا، وليس عدواناً على أملاك الآخرين»، وما يتلقاه الشاعر المؤثر فيه أسلوباً أو يستعين به تلفيقاً ليس سطواً، كما يظن. ومثل هذا الاحتجاج بإليوت وتطبيقاته وبشعره يتوقع منه أن يوقف المناقشة، على الرغم من أن أطراف الحركة الشعرية يتباينون فى المرجعية والانتماء، إذ كيف يمكن لنا أن نفرس تباينات السياب والبياتي؟ ولماذا يفترق جبرا إبراهيم جبرا عن إليوت؟ ولماذا يتعد الخال عن أدونيس، على الرغم من أن يوسف كان يشر بمبادئ أدونيس فى القصيدة؟ وعلى الرغم من كثرة الرواسب السياسية وغيرها وانعكاسات الظرف فى المواقف، كما يتضح فى رسائل السياب؛ إلا أن المرجعيات غالباً ما تشتغل فى الوعى مكونات أساسية لدرجة الانحراف عن الغايات الأولى المعلنة فى البدايات وبيانات التبشير.

لا يشغل متعاقبا ضرورة؛ وإنما يقدر أن يتجاوز تياراً وعارضاً، كما يكتب إحسان عباس في «نظرة جديدة في النقد القديم» في (الآداب ع ١ سنة ١٩٦١، ص ٩)، ولهذا كان جبراً يتجادل مع المفهوم الأدونيسي في الانشقاق على أساس آخر يمتد في تلك المرجعتين:

الشعر عند الشعراء المحدثين هو انتقال بالذهن من الانفعال الشخصي المحدود إلى الدراما والصراع والمغزى العميق، فهو ولا ريب اتصال بفكرة المأساة الإغريقية^(٦٤).

لكن ما يقوله جبراً يتجذر في وعي آخر، مثالي، مرة قادم من الفلسفة الألمانية في نهاية القرن الثامن عشر، وأرسطى مرة أخرى يجد بعض مثقفى القومى الاجتماعى أنفسهم متقادين إلى فضاءاته وتاريخه لا إلى منهجيته؛ لهذا يرى ماجد فخري أن «جماعة شعر» أنفسهم، وصحبه مدعوون للانخراط في «سلك الشعراء العالميين» عندما تستدعي «الدراما الإنسانية» عند «العضة الكيانية التي يشمر بها الإنسان بين يدي المصير المحتوم». غير أنه قد يتباعد عن «المأساة» نحو الخدب آخر هو «عالم الغيب» الذي تبلفه الرؤيا، حلم أدونيس وغيره الذين يتماهون مع الرائي، النبى، الذى ظهر عند جبران^(٦٥). ولا يمكن المرور سريعاً على خالدة سعيد، (معضلاتها الكيانية) ومفرداتها كـ «الوحدة، الفراغ، اليأس، العبث، الحرية، النفى الكياني والغربة والاعتراب... عبودية المكان والزمان». تلك رايات عصرنا التي يعرض لها إيمانويل مونييه - كما يقول باروت^(٦٦). ومثل هذه المسافة بين البعدين يختزلها آخرون كفؤاد رفقة في اهتمامات «مأساتية تتعدى الإقليم والمجاري الاجتماعية» باتجاه ما هو شمولي وإنساني؛ ولهذا تصبح مضمونات الموت والحياة، والخوف والفرح، واليأس واليقين انشغالات أدونيس ورقفة وأسى الحاج في مقالاتهم النقدية^(٦٧).

وربما كان انتماء أغلب جماعة شعر إلى (الفكر السورى الاجتماعى) لأنطوان سعادة، قد أسبغ على هذا الوعي «مثاليته» المتباعدة عن الجمهور، وفي انكفائه الداخلى المتعلل بالكهانة مرة وبالنفى عن الدهماء مرة أخرى. إلا أن

وعندما نطلع على جوهرية المفاهيم ومركزيتها في المشهد الشعرى الخمسينى ما بين وجودية ونهضوية، تتبين لنا الانترافات التي تبدو غريبة أو غامضة، كافتراق الخال عن أدونيس، أو تباعد جبراً وتوفيق صايغ عن آخرين، واستقلال البياتي، وتوتر السياب، وانهماك حاوى المغاير في الأسطورة، وانحياز صلاح عبدالصبور للدراما؛ فثمة مفاهيم أخذت بالتشكل بقوة كالهيمنة أو الارتكاز في تسمية إحسان عباس. والأسطورة التمزوية والقصيدة تعويذة أو سحراً أو صلاة، وكذلك المخيلة والتصوير. إذ يتوسّع إحسان عباس في (فن الشعر) في مثل هذا الموضوع؛ معرّفاً بالشعر السريالى والرمزية وبنظرية الخيال عند كوليردج؛ بينما تفرد سميع القلماوى شيئاً من كتابها (النقد الأدبي) لمفهوم الإلهام عند إليوت، ذلك المفهوم المتباعد عن النظرية الرومانسية، فإنها تخص معادلة شيلي بين الخيال والخير بالعبادة، مارة على أسماء مختلفة كتبت في هذه المواضيع. أما كتاب عز الدين إسماعيل فقد استأثر باهتمام المقارنين داخل المجموعة، أدونيس تحديداً، بين المفهوم النقدي لدى ابن طباطبا وغيره في أن الشعر صنعة وبين مستجدات «الشعرية» ونظرياتها في الغرب الحديث.

على أن هذا المهاد ليس اعتيادياً عندما نتوقف عند جبراً إبراهيم جبراً قبل المرور على الخال وأدونيس، أو عندما نستوعب (تجريبية) البياتي، وجبراته في الالتقاط والاحتواء والتكوين غير «متوتر» كالسياب، أو متوجس كعشرات الشعراء، لؤاء مغامرة الشعر الحديث. وبينما يقف البياتي في ظرف، يشغل أدونيس طرفاً آخر. ولكن بانكفاء باطنى عميق، نجوى وملتبس في حاله الأحسن. وعندما يعترض جبراً على الإطار التاريخي للمداخلة أدونيس فلأن منهجيته أو آليات ذهنه لا تشغل في مثل هذا الجدل. إذ إن افتتانه بالأسطورة والرمز ليس منقطعاً عن فنته بالتراجيدى في المأساة اليونانية؛ فثمة شخوص فاعلون وأفكار كبيرة وعناصر أصلية قارة في الحياة والأدب. وربما تقود هذه إلى فكرة العود الأبدى، الأسطورة التمزوية وغزل الانبعاث البابلى أو المسيحى. لكن هذا العود لا يشغل لزماً في اصطراع الثابت والمتحول؛ فثمة موت وحياة، وحضور وغياب وتعاقب. لكن «الثابت والمتحول»

الكشافة - أيضاً - التي تتيح الوقوع على ما يشكل عادات الشاعر وإمكاناته؛ ولهذا يكتب جبرا إلى شاعر ناشئ: «الشعراء كهنة الوحي الذي لا يدرك، هم مرابوا الظلال الهائلة التي يلقيها المستقبل على الحاضر، الكلمات التي تقول ما لانفهمه» (٧١).

ومن الواضح أن «المرايا» تتسع للشعراء ولشخصهم، وتستعير من شيلي أفكاراً كثيرة، لكنها تتباعد كثيراً عن إليوت الذي لا يقتر بالخييلة مادام الذهن وسيطا تختزن عنده الاندماالات والكلمات والصور لحين اكتمالها. وعلى الرغم من إشارة جبرا الصريحة إلى كوليردج إلا أن تطبيقاته الشعرية، خصوص كوليردج تحت الخدر، هي الحاضرة في ذهنه وليس التنظير نفسه؛ ولهذا تقترب ملاحظاته من مفاهيم «الإلهام» عند شيلي وتجليات التماسين النبوية، عند بليك وجبران.

الخال والجذور

يبدو من الصعب قراءة قصيدة يوسف الخال في ضوء أفكاره؛ فالقصيدة عنده لم تنزل مغلفة بذلك الغموض المعتاد، وبذلك التوزيع للموت والتجدد في الأسطورة التمجيدية. ولهذا نمة تخليقات لا تحدد، فيها التفاصيل الحياتية التي تشكل حول قربانية الشخص. ومهما يكن فإنه - أي الخال - في التنظير النقدي بعيد الأسطورة إلى الحياة، إلى مفهوم باوند في استرجاع ما بدا غريباً غير مدرك في حينه يهضمه شخوص القصيدة، ويتماهون فيه ويرتقون معه بالحياتية إلى الشعر. كما أن الخال مع التصويريين، فالصورة دوامة كبيرة للأفكار، لكنه يخشى الأفكار الكبيرة: «مشكلتنا أننا، منذ القدم، نعشق الأفكار الكبيرة أولاً، ثم نسعى إلى تجسيدها. وكثيراً ما ازداد عشقنا لها كلما بدت لنا مستحيلة التجسيد» (٧٢). ويمكن أن يعضى الخال باتجاه الخروج من الفكر التجريدي لما بين الحريين؛ مقترحاً وضع الشعر الحديث في سياق أكثر حيائية واستمراراً، مما يدعو إلى إطرء التجربة الشعرية العراقية من جانب واستدعاء (التصويريين) الإنجليز من جانب آخر، مشفوعاً بتأييد غير مصرح به لمذهب إليوت في امتداد الموروث في الحديث. وبرنامجه في (الحداثة في الشعر) يجد نفسه في الشعر العراقي

تجولات عبر الوسيط الغربي يسر كلما تجاوزت استدعاءات إليوت للأسطورة مع أفكار سعادة في المهاد الأوسع. ولعل المصطوب السوري، وفي حين أتاح هذا احتواء الأسطورة التمجيدية يسر يتجاوز فيها الضحية والمخلص، الضحية والفنيق، الرماد والبعث؛ فإنه دفع الشعر إلى فضاءات تخليق مسكونة بالفرقة أولاً والتغريب ثانياً، على خلاف السياب الذي عاش مزاج الفجيرة في مهاده العراقي، طقوسه المختلفة بالعث والحرقة والتقلب (٦٨).

أما الرؤية التي تكاد تصبح مفتاحاً حداثياً لدى جماعة (شعر)، فربما تكون قادمة عبر إليوت؛ لكنها تنحصر إلى بودليير الذي وصفه رامبو بالرأى الأول، مادام الشعر عنده تجاهراً للمحسوس، سحراً يلفه الشاعر مغامرة باطنية، عرافاً ونبياً، يرى ما لا يراه الآخرون الذين يتوقفون عند المرئي، ويتهمسون ما هو غيره أنه كاهن الشعر الذي يطمح هؤلاء إلى بوعه بعدما تكررت أصداء ذلك عند الأوروبيين، فأجمل ما في «ديننا هو شعره» كما يقول أرنولد في تأكيد البعد الميتافيزيقي؛ ولهذا لم يكن غريباً أن تكتب خاتمة سعيد (١٩٦١) عن الشاعر الحديث بوصفه «نبي عصره»، وهو (منفي، مضطهد، مشرد، محروم، يحيا خصومةً كيانيةً بينه وبين عالم يجهله وهو لهذا سرعان ما يكون كبش فداء) (٦٩). وكان جبرا إبراهيم جبرا قد كتب من قبل عن «النبي والضحية» (٧٠). وحتى عندما يريد جبرا أن يخصص التباين عن التقليد والتجديد، فإنه يفترق عن نازك الملائكة وأدونيس من بين آخرين باتجاه كوليردج والرومانسية الإنجليزية، وكذلك يتباعد - أيضاً - عن البياتي، كما يتأى عن إليوت باتجاه تفريقات أخرى تتأسس وتشكل في ضوء تعريف كوليردج للمخيلة؛ فالتصور يلتقط ما هو جزئي وصغير، وهو سمة الشعر العربي القديم في عرفه؛ بينما تشغل المخيلة في إحياء ما هو واسع ودينامي؛ الصورة المستمرة الفاتضة المتناهية التي لا بد لها أن تمتد حدود الأوزان وحدود القوافي فتضطر أحياناً إلى شطيم العمود الشعري القديم. والذي يستميل جبرا، هنا، هو أستاذة ليفز الذي يرى في المخيلة تلك «الكشافة المرتجفة للإلهام» التي تستأثر بالعقل الفعال، مازجاً ذلك بما يعنيه برادلي بتلك

ويقترح محمد بنيس أنه يرجع سبب التباعد اللاحق بين الخال وأدونيس إلى مرجعيات الثقافة، ما بين الاستمرار القديم في الجديد عند إليوت، وإيثار اللغة اليومية في «بناء إيقاع النص الشعري» لدى الإنجليز، وما بين التأسيس الفرنسي «في كيمياء الفعل» كما هي دعوة رامبو. ولهذا يكون السياب إنجليزيا في ضوء هذا التفريق، بينما يقف أدونيس في الطرف الآخر، فرنسياً منشغلاً بلغة الإشارة التي «تحتّم بلعبتها الداخلية»، هذه «اللغة اللازمة لدى الرمزيين الفرنسيين» كما يقترح بنيس^(٧٥). وكان أنور الجندى قد كتب في غير هذا التخصيص ما عنوانه: «المدرستان الفرنسية والإنجليزية وأثرهما في الأدب العربي المعاصر» مجلة (الأديب، ع ١١، نوفمبر ١٩٦٤)، بما يعنى جود مثل هذه المرجعيات والافتراقات، على الرغم من وساطة إليوت لبودليز مثلاً، أو وساطة الفرنسيين لإدجار آلان بو، إلا أن هذا الانتماء لا يمكن أن يكون دقيقاً عندما نرى تلويحات ماجد فخري بانخراط جماعة في «سلك الشعراء العالميين»، مستنداً إلى ما كان ذاتها حول الشعر الحديث عند إليوت وباوند منقطعاً عن:

هويته المباشرة بسبب سعة انتماء الاثنين إلى أكثر من مكان؛ فإليوت يستعين في تليفقاته بالرمزيين كما يستعين بدانتى مثلاً، في حين ينهمك باوند في موسيقاه وفي تحرير صوته أحياناً بما هو شاعر. وبإتاني تحديداً. وعندما تقرّر المرجعيات عنى أنها ذهن الشاعر أو الناقد، كما تكشف قراءات هارولد بلوم^(٧٦).

وسأسه الذى يتبارى بموجبه مع العبقرية السابقة، تتزايد استحالة رسم الحدود النهائية للعلاقة، لا جدواها في العبقرية الشعرية. وتجري الافتراقات في الأساسيات المعلنة عادة، كالموقف من اللغة مثلاً، وما يسميه إحسان عباس بقوة التعبير الطاعى في الشاعر، أو استمرار الشعر على ما يشبه «القلب الواحد» في تقديمه للشعر العراقي الحديث من خلال البياتي، يمكن أن يقودنا إلى ذلك الانشغال باللغة، فهي لغة حيائية عند عدد من الشعراء، أو إشارية ذات طاقة ملغزة عند آخرين منهم جاءوا إليها من خلال السرياليين أولاً

الحديث، كما يجدها في برنامج التصويريين؛ إذ يقول (بتاريخ ٣١ كانون الثاني ١٩٥٧)^(٧٣) محدداً هذه المبادئ:

- التجربة الحياتية بما فيها من عقل وقلب.

- تداعى الصورة الحية.

- إبداع الأداء الحى والتعبير الجديد.

- الإيقاع المتطور.

- وحدة التجربة كما هي. لا على أساس انتزاع العقلي أو المنطقي المفروض من خارجها.

- حضور الإنسان، كما هو.

- الانفتاح المستمر على الآخر.

- وعى التراث من غير وجل أو تردد.

وربما كان الخال شديد التأثر بالتصويريين وبإليوت، أولئك الذين خصهم إحسان عباس بكثير من الإيضاح والمقارنة وتابع ظهورهم في البياتي وغيره من شعراء الحداثة في كتابيه (فن الشعر) و (عبد الوهاب البياتي) (١٩٥٥). وربما كان ظهور هذه المبادئ في المثلث العراقي والشعراء العراقيين الآخرين كبلند الحيدري ومحمود البريكاني مدعاة لانحيازهم إليهم، وهو انحياز سبقه إليه إحسان عباس عند تقديمه للبياتي (١٩٥٥)، إلا أن هذا التوافق يجعله متناغماً مع ستيفان سبندر في اعتراضه في روما على أدونيس الذى يدفعه تأثره الفرنسي إلى القطيعة بالموروث. لكن الخال كان من دعاة أدونيس يومذاك، أما اختلافه فيمكن أن يقيح خلف الموافقات في تلك الملاحظات التى يلتقطها ستيفان سبندر؛ فالحداثة لدى الإنجليز ليست منقطعة عن الموروث:

إن الشاعر الأمريكي ت.س. إليوت، والشاعر الإنكليزي ماثيو آرنولد يعتبران من أكبر شعراء هذا العصر، وهما في الوقت نفسه ناقدان أصيلان لم يهملتا التراث الشعري القديم بل هضمناه هضمًا وأبقيا منه على ما هو جدير بالبقاء ثم زادا عليه، فجاء الشعر عندهما مبنيًا على أسس من وعيثة^(٧٤).

وابن عربي مرة أخرى «كتابة جديدة»، بلا ضفاف، تتيح له أن يستجمع ما لديه من «رؤيا» تنتشر وتتلاقى وتوسع وتبلور في أيقونات متفاوتة الحضور؛ ومثل هذا التنقل الباحث وتلك المجاهرة بالمصادر بدءاً بأنطوان سعادة، تجعل من «توترات التأثير» ومرجعياته دالة على وعي الشاعر بذاته.

ولا يتردد أدونيس في الإعلان أن «الشعرية العربية» بجذلياتها الجديدة وبمواصفات الخلق والإشراق والنبوءة لم تظهر له «من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية». ولا يعني هذا ضرورة غيابها، لكن انخراط الرسمي والامر في القياس والتقليد يحيل كتابات ابن عربي إلى الهجر والنسيان. ومهما يكن؛ فإن «الوساطة» هي التي يتحرك داخلها أدونيس جسراً لبلوغ أبي تمام وأبي نواس وابن عربي في النتيجة من خلال الانشداد إلى ما يمثلها هؤلاء^(٧٧). فهو يقول:

قراءة بودليير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعرته وحدائته. وقراءة ملارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونيرفال وبريتون هي التي قادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتنى على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية الشعرية^(٧٨).

والوساطة الفرنسية منهجية أولاً؛ فهي، لا القصيدة وحدها، التي تعيد تكوين رؤية الشاعر والناقد لينقب بموجها من جديد ويعثر على ما يعثر عليه. ولو كانت قراءة القصيدة هي اللقاء المفصلي إلى غيره لكان قد استعاد أبا تمام وأبا نواس من قبل مباشرة عبر القصيدة؛ أما وقد قرأ في فضاءات القصيدة الفرنسية؛ فإنه يمتلك ما يعينه على استبطانها وتجليها ومحاورتها والوعي بها، بما يعنى انكشاف مغاليق القراءة لديه. ولأنها تنتمي إلى أنظمة معرفية، فإن الوساطة الفرنسية انتقائية أيضاً، لكنها الانتقائية التي تعطى الآخر سلطة منتقاة تقرأ المتماثل معها أولاً قبل أن تتشكل لديه آليات المجادلة الطليقة.

قبل بلوغ جبران والمتصوفة. وربما كان أدونيس يخص الخال بالنقد عندما يلمح إلى موقفه من اللغة «كأنها مستودع ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجة أو بأخرى، كل منا يدخل فيه ويغرف حاجته منه». ومدخل اللغة ليس عارضا في حوارات الشعراء والنقاد حينذاك؛ إذ إن أدونيس يتقصد الإعراض عن «اللغة والتعبير» التي يلمح إليها الخال والتموزيون؛ فثمة إبداع للأسطورة داخل الجسد لإحيائه وتحقيق ديمومته، بينما تتخلى اللغة عن مدلولاتها الإيحائية عند التصويريين باتجاه الشيء كما هو عليه. أما ما يقدمه Stauffer في «طبيعة الشعر»، وينقله عنه عز الدين إسماعيل الذي يحيل إليه أدونيس غير مرة في محاضرة روما، فإنه ينتقل بالمفهوم إلى «فردية» اللغة مقابل اللغة العامة، ولأنها كذلك فهي تمتزج كلياً (لفظاً وإيقاعاً) بالتجربة والعاطفة والحنس. وهكذا يمكن أن تبعد اللغة الفردية باتجاهات متباينة، منها استحداثات الخلق والكشف، الرؤيا كما ترد عند المتصوفة ومن قبلهم جبران. لكنه يجد ما يريد عند رينيه شار «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف»، بوصفه غاية الشعر التي تعني «لا نهائية الخلق الشعري»، رديف لحظة الإشراق المطنقة. هنا يتباعد أدونيس عن التموزيين، كما يتباعد عن الشعراء باستثناء البياتي الذي يطأ الميدان ويخليه، ليأتيه ويخرج منه في ثنائيات لا تتوقف مادام في الشعر بقية. وتقترن هذه اللحظة، النبوءة والإشراق لديه، كما هي لدى جويس - مثلاً - بالانقلاب خارج المكان والزمان، لتقترن بالخيالة عند كونيردج وبالوحي عند شيلي، وبالخيال (المخلق) بترادفات البصيرة والحدس والنشوء عند المتصوفة، كما يعرض لهذا جابر عصفور. وربما تكشف القراءات اللاحقة عن قراءات أدونيس التفصيلية أو مروره عبر الوسيط الغربي، كما يقول، إلا أن «الخيال» عند ابن عربي بصفته طاقة الرؤيا والكشف والنور وسبيل المعرفة، مقابل العقل والمنطق هو ما يستأثر بذهن أدونيس لاحقاً.

وساطات أدونيس

في حين يبدأ أدونيس بقراءات أنطوان غطاس كرم في (الرمزية)، ويتوقف ملياً عند الرؤيا التموزية؛ فإنه لم يحقق نقلته إلى «الإشراق» إلا بعد أن يجد في نص النغرى مرة

العصور الأوروبية - هو السبب الذي تتعثر عنده حركات لم تزل شابة كحركة الشعر واتجاهاتها التموزية والرؤيوية والتجريبية والحياتية الدائمة؛ فثمة مشكلات تنطوى عليها بعض الاتجاهات عندما تلزم نفسها بفكرة واحدة كالانبعاث التموزي مثلاً، فضغوط الشعر والحياة تجعل من الفجعية أكثر حضوراً من الأمل الأخضر وتبتلع المرارة القصيدة، كلما استيقظت لهذا النداء المتفجع، بينما كان انهماك (شعر) في التحليلات يؤسس فيها العجز عن احتواء الصدمات والتعامل معها أو تجاوزها. لكن الأجواء؛ أى فضاءات الحركة برمتها، انفتحت على الجديد، حتى أن الترجمة تكاد تصبح أكبر من رافد اعتيادي، ولهذا لا نستغرب أن تخرج علينا (الأديب) في عام ١٩٥٣ بيان يسميه صاحبه جورج لينز البلجيكي «بيان الشعر الحى»، وهو بيان يتناغم مع نزعات التجديد والتخطي، ولكنه مع الحياة بواقعيتها وتفاصيلها وتجاربها، كما أنه ينسجم مع الوعي الوجودى الذى ابتلع التيارات المختلفة بقدرات أصحابه المعبأة دائماً من أجل «قصيدة» خارجة على المصالح الصغيرة والشعارات والتحيزات. يقول لينز:

(١) القصيدة الأولى هى العيش. القصيدة الأولى هى أن نعرف أننا نعيش.

(٢) الشعر ضد التقاليد لأنه يتسامى دائماً إلى نظام جديد.

(٣) الشعر يزيح الستار ببطء أمام الإنسان أمام ثنائيات عزله.

(٤) الشعر يقدر أن يجمع بين العصور والسرعات والحواس.

(٥) الشعر بطبيعته غامض، فهو لغز.

(٦) ويل للذين يقصرون الشعر على قياساتنا اليومية وحدها وعلى وظيفة اجتماعية واحدة.

(٧) التصديق بالشعر حرام. (٨٠)

وسواء قادت الوساطة إلى الاكتشاف أو التصويب أو الانحراف بالمكتشف عن مآله أو عما يعتقد بأنه توقف عنده، أو عما ينبغى له أن يكون؛ فإنها حققت لأدونيس مخرجاً للتعهد بين الموروث والحاضر من خلال (التخييل) الذى سيجد إيقاعه منشوراً بلا ضفاف كأنه فى طقس دينى مرة، أو تأملات غامرة كالمثالية عند النفرى، مرة أخرى. لكنها ستؤول بـ «الكتابة الجديدة» إلى الصفوة، بينما ينظر إليها الآخرون بإهمال أو بارتياب؛ أى أنها قد تمتلك المستقبل لكنها فى حاضرها تنتهى فى النتيجة إلى ما ينتهى إليه الخال فى شكواه من منطلق مختلف ولغاية أخرى عندما يرى اللغة لا تسع له؛ أى أن جماعة (شعر) يتوزعون بين جماعة تغلق لديها مسفردات الكشف والنبوءة والرؤية على «الموقف النخبوى»^(٧٩)، كما يكتب كمال خير بك، وبين آخرين يشكون من جدار اللغة. أما الحل فيجده آخرون منهم فى التجربة الحياتية، فى الجريان معها كما يفعل أبو شقرا والماغوط، وفى النقد عصام محفوظ؛ بينما يذهب أدونيس مجرباً من جديد، ليطأ المساحة غير المأهولة من الرؤيا الصوفية. أما السياب فقد وجد نفسه فى الأسطورة التموزية متداخلة مع تجربته الحسية الحادة ومع إحساسه القاطع بالزمن ومع فضاءات الفجعية التى تغلف الحياة البصرية فى أعماقها المسكونة بالترمل والتضحية القرابية*. فى حين كان السياتى «يقذف نفسه بلا تحفظ ولا تردد» فى التجريب، كما يعلن إحسان عباس، فى منتصف الخمسينيات. أما نازك الملائكة فقد وجدت موهبتها الشعرية ثانوية إزاء قابليتها النقدية التى لم تنشأ أن تبحث بجديّة فى ما بعد التبشير. أى أننا إزاء عدة أسماء واتجاهات، لكل منها مرجعياته وسننه وإحالاته.

القطيعة والافتتان

ليس «الإجهاد الجمالى» - كما تسميه سلمى الخضراء الجيوسى مستعيرة هذا المصطلح من مفاهيم نهايات

* لكن قراءة عزيز السيد جاسم المبكرة (١٩٦٤) ترى أن «الشاعر العربى لم يهضم أساطيره الخاصة، ولم يتوصل عبر إدراكاته المتوسعة إلى فهم جذورها وارتباطاتها العالمية» ص ٤٨ من دراسات نقدية. ويرى فى الرد على السياب: «أن الأسطورة تحمل محتوى تاريخياً لا يمكن زحزحته»، ص ٤٩.

ومثل هذه البيانات لم تكن تغيب عن تجرّيبى الحدّانة الشعرية؛ فإذا تشدّت الخشية من انحسار التجربة فلا بد من مخارج وتجاوزات. وبينما تختفى الأسماء الكثيرة - كما تتوقع نازك الملائكة - فإن ثمة مشابرة ليست اعتيادية لدى الآخرين لتجاوز الحدود والضفاف. وإذا يمضى الرواد؛ السياب والبياتي وعبد الصبور والحيدري وآخرون، فى اتجاهات متباينة داخل التجديد والتجاوزات التحديث؛ فإن أدونيس يتجه نحو قصيدة النثر قبل انغماسه الصوفى فيجد فيها إمكانات التمرد الأوسع التى يقرأها فى رامبو وبودليير وملازميه عند كتابات تمتد بين ماكس جاكوب وبياريفردى وآخرين.

لكن هذا الافتتان بقصيدة النثر لا يبدو مقصوداً عن استباقية جبران خليل جبران التى تنبه إليها محمد جمال باروت فى قراءة مستفيضة؛ هذه الاستباقية لا تتحقق عند جبران من خلال نصه النقدى حسب، بل تتأكد فى نصه «الصوفى»، ذلك النص الذى تتجاوزه (قربانية) المهمة وظرفية الأداء، إيتاعات المتسامين الأمريكان وجاذبية (النبي) المخلص الذى يأتى ومعه القدرة على استنهاض (قوة الابتكار) لدى العربى بعد ما راود النعاس الأمة، كما يقول فد: «نامت وينومها تحول الشعراء إلى ناظمين. والفلاسفة إلى كلاميين والأطباء إلى دجالين، والفلكيون إلى منجمين». وهكذا جاء نبيه إلى هذا العالم بكشوفاته ورؤاه التى يتأملها أدونيس فتؤكد لديه مبهمة النهضة ومدها الشعرى منذ أن وجد جبران النبوءة ورؤيا مشرّبة، ومنذ أن تأمل أوضاع التخلف، فكتب فى «النهضة»، كما كتب فى ما يحتم عليه ابتكار الجديد.

وما بدا فى انحسار عند آخرين غير أدونيس. انشغل نبي الحياة ثانية عندما استعاد أبو شقرا والماغوط الدعوة الشعرية مرة أخرى. ويגיע الحاج فى (لن) ليعيد صياغة التقطيع الغربى الأدونيسى لقصيدة النثر، قائلاً إنه لم يزل جسيماً، صاداً أولئك الذين يهرفون بجهل، يقول فى تقديمه: «لن ينقضى على معرفتنا الجدية بقصيدة النثر عامان»، لكن القصيدة تواجه المدعين بمعرفتها: «وهم على جهل تام بها وإساءة إليها»، كما أنه يواجه دعاة الثبات والسكون: «إن

معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن إلى الشئ الجاهز، والمرتب من الشئ المجهول المصير». لكن هذه المعارضة خلفها «إنسان عربى غالب»، وهو المطمئن. ولذلك «يرفض النهضة والتحرر النفسى والفكرى من الاهتراء والعنف». أما المغلوب فهو «إنسان عربى أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الدينى والعنصرى». ولا يأتى أنسى الحاج بمقترحات خلاص، فسابقوه السابقون مجانين ومتصوفة وقديسون يعون لاجدوى «الخلاص» العايب، فأما الاختناق فى الواقع أو الجنون، وهو مع هذا الخيار: «بالجنون ينتصر المتحرد ويفسح المجال لعيونه كى يسمع»، داخل هذا الإطار يعيد أنسى الحاج تخطيط قصيدة الجنون. فهى، أى قصيدة النثر، بحاجة إلى التماسك أكثر من غيرها، كما أنها تنتفض على «صرامة والقيد، وقانونها حر، وهى عالم مغلق، ولا غاية زمنية لها، كما أنها اقتصاد فى التعبير، أما علاقتها بياث وبالنسبة فتتلخص بما يأتى:

- لا الشعر وإنما هى الشاعر.

- وهذا الشاعر هو الحر المطلق، العزف.

- القصيدة هى لغة فى سلم طموحه، لكنها ليست النهاية.

- القصيدة لا تعطى نفسها بسهولة، ولهذا فالتأثير الذى تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيها القصيدة.

- أما علاقتها برامبو، فهى مجنونة مثله (حيث نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنت هذه العائلة) (٨١).

وتتموضع مقدمة أنسى الحاج بين أدونيس ومرجعيات القصيدة عند إدجار آلان بو، وبودليير ورامبو، ومن المحدثين سوزان بيرنار فى «قصيدة النثر: من بودليير إلى أيامنا». وفى تقديمه للشعر العربى يستعيد أدونيس ما قاله فى العدد الرابع من مجلة (شعر) عام ١٩٦٠: «نمى قصيدة النثر استجابة لـ «إيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة» وهى تتضمن ثلاثة البناء

٩ - الشعر «يحاول العثور ثانية على معنى أعمق»
الدفين عن طريق إقامة الاتصال بالقوى العامضة للإنسان
واللغة، بعيداً عن أى معنى عقلائي».

١٠ - كان «نيرفال» أول من حاول الذهاب إلى ما
وراء العالم المرنى واقتحاه تلك الأبواب الصوفية التي تفصلنا
عن المجهول (ص ٨٥).

١١ - يقول بودلير «إن المنظر الروحي للشاعر يدخل
تناقضاته وتناقضاته وفرضياته المتضادة سوف يظهر له بمناظر
مجزأة وختت ملامح ليست تكميلية فحسب؛ وإنما متناقضة
في الغالب» (ص ٧٧).

١٢ - تقول بيرنار إن نص بودلير «يدهشني بإيقاعه
الخاص جداً، وانطلاقته المفاجئة، اللاهثة القريبة بعض الشيء
من أسلوب المذكرات الخمدية أكثر من أسلوب قصائد الشعر».

١٣ - إنه رامبو الذى «جعل من الشعر الحديث
محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلاً فنياً» (ص ٩٣)

١٤ - في شخصية رامبو «الفوضى المدمرة» مع
الانتظام.

١٥ - يطلب رامبو «من اشاعر أن يصبح رائيًا»
(ص ٩٤)

١٦ - على الشاعر - بالنسبة إلى رامبو - «أن يذل
-هنا لغويا واعيا من جانبه، عليه أن يرد إلى الكلمات
سلطتها وقوتها الدالة وأن يجد لغة تلخص كل شيء؛ العطور
والأصوات والألوان» (ص ٩٥)

١٧ - تشاءل بيرنار: «هل توصل رامبو حقاً إلى
المجهول؟! وهل الرؤى التي يلمح إليها في بعض نصوصه
(الإشراقات وكيمياء الكلمة) هي شيء آخر غير رؤى يثيرها
الكحول والحشية؟!» (ص ٩٦)

ويمكن أن ينضاف تساؤل مشابه، عما إذا كان ما
ينطق على رامبو يصدق على كوليردج؟ وهل إن الانئين

والهدم «لأنها وليدة التمرد» كما أنها «تخلق بشكلها الذى
تريده». وهى تتجه فى الإشارة لا الإفصاح إلى أن تكون كلية
لكى «تصبح لحظة كونية». ولهذا فهى «كيمياء شعورية».
وعلى الرغم من أن فضاءات الحياة شهدت ازدهاراً فى الفنون
والترجمة والتأليف واستقرار الموروث وتفكيك بعض ما خفى
أو ما شاع منه؛ فإن انتماءات أدونيس المعلنة لمصادره المباشرة
تكاد تتفق مع بيرنار، وهى ما لا يتمسك عليه أدونيس أو أنسى
الحاج، نقول بيرنار (٨٢):

١ - إن قصيدة النثر تختوى على مبدأ فوضوى وهدام
لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض، وأحياناً على
القوانين المعتادة للغة (ص ٢٠)

٢ - يطمح الشاعر أن يصبح «المكتشف الغريب للمناطق
محرومة ومجهولة». (ص ٢١)

٣ - قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام فى
قصيدة وينبغى أن تكون وحدة عضوية مستقلة.

٤ - عمل القرن الثامن عشر وبطء عبر محاولات
عديدة لاكتساب المبادئ الأساس لقصيدة النثر، انحصر
والإيجاز وشدة التأثير والوحدة العضوية (ص ٢٨)

٥ - وفى الإشارة إلى الترجمة والى يخصصها أنسى
الحاج بالإشارة فى (لن) أيضاً - ص ١٦: «توضع الترجمة
أن الثقافية والوزن هما ليسا كل شيء فى القصيدة». (ص
٣٤).

٦ - المقلدون لساتوبريان: سيستعمرون الإطار السهل
لترجمة الحرة لكى ينقلوا فى النثر تراكيب وإيقاعات قادرة
على منافسة أشكال وإيقاعات الشعر الإسكندري بانتصار.
(ص ٤٣)

٧ - بيرتران هو «مع نيرفال وبودلير مبشر لـ «الكيمياء
الغنائية» (ص ٤٨).

(٨) بودلير يقول: «ألقيت بالشعر السامى إلى كلاب
النثر السوداء» (ص ٥٥)

يأتیان بالخيال على أنه قرين ما يقصده المتصوفة؟ فكلاهما يسعى إلى إطلاق اللغة ثانية، ومنحها طاقة الرقي في إسرائ متجاوز . وعندما تخص ما يعينه مالا رمية باللغة تقول بيرنار:

١ - إنه يطمح إلى «مطلق اللغة» (ص ١٠٤)

٢ - إنه يسعى إلى إعطاء النثر قوة إيحائية، وقوة رقية تقريباً (ص ١٠٤).

وربما تبدو قصيدة النثر تحسيراً بين الدعوة الأولى لتقريب لغة الشعر من لغة الحديث والكلام والنثر؛ إلا أنها اكتمال النثر في داخله الشعري، ارتقاء آخر بالنثر من داخله وليس عبر مسعى اقتراب؛ ولهذا يبقى رهين اللحظة النبوية، لحظة الإشراق والكشف وليس الافتعال والتعال، وبدت التجربة هشة عند غير المجانين والأولياء والقديسين والمتصوفة، تمرنا في النثر والشعر لا غير.

ومهما يكن، فإن المفاهيم التي ترد عند بيرنار تشتمل على ترجيعات قصيدة النثر في ظهورها العربي عند أدونيس كما يثبت محمد جمال باروت مستنداً إلى أدونيس نفسه، وكما يؤكد محمد قوبعة في سلسلة من المقارنات بخصوص أسقية التجربة والوحدة العضوية والمجانية والتنظيم الفاجري متابعاً اقتباسات أخرى عن فرارين وغيره^(٨٣)، أو عند أنسى الحاج كما يوضح أنسى الحاج ويشفعه محمد ديب بالاستشهادات، بخصوص الموصفات الأساس والاقتباسات المأخوذة عن بيرنار. عدا أن الحاج يوضع القصيدة تمرداً ومناكدة بين غالب ومغلوب، بعد ما كان أدونيس أكثر انحيازاً لحركية أوسع بين سلطتي الكلام الأمر والمأمور، الثابت والمتحرك. غير أن هذا الترجيع ليس إغارة مادام مشفوعاً بالإحالة والتنصيص أو التأويل أو الاقتباس، ومادام الشاعر أو الناقد - الشاعر يعيه معترفاً به واعياً بلزومه وضرورته، أما جدوى هذه الإفادة فلا تتحقق إلا في القدرة على احتواء المفهوم وسياقاته، من ثم استعادته في مهاده الجديد، ولا بأس في تمكنه من أصول مماثلة داخل الثقافة العربية، كما يفعل أدونيس كلما استحضر مواقف النفرى، بما يضمن لقصيدة النثر الانتماء والنمو في آن.

ويمكن أن تصد نازك الملائكة مثل هذه المحاولة في المجلة الغريبة باللسان العربي كما تسمى مجلة (شعر)، كما يمكن أن يتنادى المجرّبون للكتابة في هذه القصيدة؛ إلا أن مآل ذلك ليس أسعد مما حل بالأسماء الكثيرة المشاركة في مجرى التجديد والحدثة التي نشرت في المجلات الرئيسية الصادرة طيلة الخمسينيات. لكن التفاوت جنساً بين التجديد والتحديث من جانب وبين قصيدة النثر بصفتها جنساً آخر من جانب آخر؛ يمكن أن ينتهي إلى أن مرجعيات ظاهرتي التجديد والحدثة في الشعر تشتغل بفعالية شديدة واضحة داخل الوعي المؤثر فيه أو الذي يرى نفسه فيها، في حين لم تزل قصيدة النثر بطبيعتها ذات فعل محدود، كما أنها شديدة الاقتران بطقسية السحر والتعاويذ بالارتقاء الصوفي ورؤيا العرافين، فهي - إذن - انتشال للنثر من نفسه باتجاه التطهير من أدران الكلمة ودنسها اليومي.

أما المرجعيات الكلية والغريبة تحديداً، فالذهاب إليها يشتمل على الرغبة والحاجة والعزيمة والضعف في وعي يستيقظ ويتشكل مأسوراً بماضيه القوى الملتبس المتناقض ومتطلعاً إلى غيره راغباً فيه وصاداً عنه، مزيجاً من الانفعالات والتحليقات والمكابدات والنوايا والجرى والتحاس المنطق واستحضار الغيب: إذ إن الحج نحو الآخر والإسراء في محربه أو التحليق في فضاءاته أو الانحدار نحوه بين عوالمه ومناهاته أو توخي المسك بتجربته، هو في النتيجة انكشافات الذات أمام نفسها في مسعاها الأولى في التكوين أو الإفصاح مستقلة عن المراجع في جدلية أخرى هي «توترات العلاقة والتأثير»، ولكن في سياقات أوسع من عقدة الأبوة التي استطلعت بلوم^(٨٤). إذ إن هذه السياقات تحتوي أصلاً بذرة مواضعها حتى قبل أن تزهو بهذه الملامسات أو تتفاعل بها عبر التطعيم. إذ ربما (تقاتلت) القصيدة الحديثة مع مثيلاتها الفرييات، كما يقترح بلوم، ولربما استملت حضورها من إخفاء قراءة الآخر أو الأخذ عنه، لكنها بهذا المهاد العربي، وبهذا السعى إلى معرفة ذاتها أولاً، كانت تلمس الظهور، مستعينة بما يأتي، وبما يغيب، بما يعرف أو يزوغ عنها. فكانت صورة الشاعر الغريب أو الجواب هي المتصدرة حينذاك!!

الهوامش:

وهو غير «الحرة» الذي يذكره أحمد مطلوب في الإشارة إلى قصيدة (ب. ٥) العراقي بعنوان (بعد موتي) في جريدة العراق (١٩٢١).
ويراجع: الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص ١٥. وتختلف هذه التسميات عما يسميه أكبر أدب وأنسى الحاج بالقصيدة العطفة. وكان ناظم توفيق من العراق قد استخدم تعبير الشعر المنطلق في الإشارة إلى ديوان البياتي (أباريق مهشمة)، الأدب، العدد ٩، ١٩٥٤، ص ٦٤. ويشتمل ردّ مجلة شعر (العدد ٢٢ ربيع ١٩٦٢)، ص ١٢٨ - ١٣٣ على التمييز بين (شعر الوزن) والشعر الحر الخالي من الوزن والقافية المحافظ على نسق البيت) وقصيدة النثر) ومثله ما يظهر لدى الخال في مناقشة مماثلة (شعر ٢٤، خريف ١٩٦٢) ص ١٤٧. ويراجع بهذا الصدد، الحداثة الأولى، ص ٢٥٨، بشأن تعريفات الرواد بالشعر الحر.

(١٣) (قصيدة النثر)، قضايا الشعر المعاصر (بيروت: دار العلم للملايين، عن ط ١، ط ٨، ١٩٨٩)، ص ٢١٧، وكذلك ٢١٦ بالتتابع، واتعلق في معرض كتابة جبرا لإبراهيم جبرا عن قصائد توفيق صائغ.

(١٤) عن النهار، مجلة الأدب، كانون الثاني، ١٢، لسنة ١٩٥٧، ص ٧٢ - ٧٣ في معرض الحديث عن مجموعة أكبر أدب (لمن).

(١٥) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٥)، ص ٨.

(١٦) المصدر السابق، ص ٢٨.

(١٧) الشعر العربي الحديث، ص ٣٠٤ - ٣٠٧.

(١٨) الشعر العربي، ج ٣، ص ٣٠ و ص ١٢ في الإشارة إلى السياب، و ص ٣٢ هاشم ٦٩ في الإحالة على (الحداثة في الشعر) ليوسف الخال. ويراجع أيضا كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (ط ١، بيروت: المشرق، ١٩٨٢) ولطفي اليوسفي: كتاب المناهات والتلاشي في النقد والشعر (تونس: دار سيراس، ١٩٩٢) ص ٢١ - ٧٨.

(١٩) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٧.

(٢٠) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٨.

(٢١) الحداثة الأولى، ص ١٨٥ - ١٨٦، ص ١٩٠ - ١٩٥.

(٢٢) أعمال مؤتمر روما، ص ١٧٨.

(٢٣) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٤٢.

(٢٤) كان جبرا لإبراهيم جبرا قد ترجم ما يخص الأسطورة من كتاب جيمز فريزر: الفصح الذهبي (بيروت ١٩٥٧) بينما اشتمل كتاب إحسان عباس: فن الشعر أيضا على عدة بشأن الأسطورة وظهرها في الشعر الحديث. راجع أيضا ما كتبه محمد لطفي اليوسفي في كتاب المناهات والتلاشي في النقد والشعر (ص ٩٦ - ٩٨)، وتأملاته الحسيفة في الأدب والغربة لكييعزو.

(٢٥) الأدب، أغسطس (١٩٥٧).

(٢٦) أدونيس: زمن الشعر، ص ٢١٤، وكذلك بنيس: الشعر المعاصر، ج ٢، ص ٨٧ - ٩٨.

(١) تراجع: ترجمة منح خوري لـ «نظرة في النقد الأدبي» لإليوت، مجلة الأدب، مارس ١٩٥٥، ص ٢٠ - ٢١، وكتب: إحسان عباس: فن الشعر، ١٩٥٥، وعبد الوهاب البياتي رائد الشعر العراقي الحديث: دراسة تحليلية (دار بيروت، ١٩٥٥)، ولهير القلماوي: النقد الأدبي، (دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٥)، وعزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ١٩٥٥، عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، (دار المعرفة، ١٩٥٨)، روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ١٩٥٣، وأسمد زوق: الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء الصوريون، دار مجلة شعر، ١٩٥٩، شكرى عياد: البطل في الأدب والأساطير (دار المعرفة، ١٩٥٩)، على الجندي: فن التشبيه (نهضة مصر، ١٩٥٢)، مصطفى ناصف: الصورة الأدبية (مكتبة مصر، ١٩٥٨)، وكتب ومقالات متفرقة لجبرا لإبراهيم جبرا، ويوسف الخال، ومحمد منور وغيرهم، وتدخل كتابات نازك الملائكة في جوهر حركة التجديد.

(٢) «النسيان» هو مصطلح بنيس في الإشارة إلى تعريفات نازك الملائكة للشعر الحر مع اقتضاض عن أصوله الغربية، راجع: الشعر المعاصر، ص ٣، من كتابه للموسم: الشعر العربي: بنيته وأبعاده، (دار البيضاء: توبقال، ١٩٩٠).

(٣) يستخدم محمد بنيس «شجرة نسب» بديلاً للسلسلة، وأدرج المصطلحين معاً في هذا الموضوع.

(٤) الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما (تشرين أول ١٩٦١)، منشورات أنصاء، ص ١٧١.

(٥) طبعة ١٩٩٢ (القاهرة: دار الفكر العربي)، ص ١٩٣.

(٦) أعادت نشرها عن مجلة شعر (العدد ١١) جريدة النهار، الصفحة الأدبية، العدد (٧٢٣٠) (تموز، ١٩٥٩)، ثم في زمن الشعر (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢).

(٧) أعمال مؤتمر روما، ص ٢١٣ من تعقيب على المناقشين.

(٨) المصدر السابق، ص ١٧٦ - ١٧٧.

(٩) أعمال مؤتمر روما، ص ١٧٣.

(١٠) يقيم محمد جمال باروت مراجعة متعمقة لموضوع مجلة شعر في الحداثة الأولى من جبران إلى مجلة شعر، ملف المعرفة، جزءان، ص ١٢٠ - ١٧٧، ٧٢ - ١٢٢ سنة ١٩٨٥، ثم في كتاب الحداثة الأولى من إصدارات اتحاد كتاب الإمارات (دي ١٩٩١).

(١١) لوريك مؤتمر روما، ص ١٨٤.

(١٢) كان س. م. موريه يعرض لمجموعة من التسميات في كتابه: الشعر العربي الحديث (القاهرة: دار الفكر ١٩٨٦)، ص ٤٧٨، منها «الشعر المرسل - الحر» لأبي شادي (حيث يتم مزج بحور متشابهة في أبيات خالية من القافية وتتمثل بتفعيلات مختلفة)، و«الشعر المطلق» لشيوب بمعنى النظم الحر لدى أبي شادي، و«النشور» عند الهمداني، أو «الطنن» و«الطنن» عند رفيف خوري الذي يذكره أنور الجندي كـ «منسرح».

- (٢٧) جريدة الأنباء الجبلية البغدادية، ثم احتواهما كتاب عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، (بغداد: مطبعة الإدارة المحلية، ١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة، طبعة جديدة، ١٩٩٥.
- (٢٨) ص ٣ - ٥.
- (٢٩) فن الشعر، ص ٤٦، ٥٩، ٦١، ٧٦، ٨٠، ١٢٦، ١٤٧، ١٥٣، ١٥٥.
- (٣٠) النقد الأدبي، ص ٨٩ وما بعدها.
- (٣١) المصدر السابق، ص ٣١ - ٣٢.
- (٣٢) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٨، (والحديث) يأتي بمعنى (الكلام) (والنثر).
- (٣٣) الحرية والطفوان، ص ١٣٢.
- (٣٤) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٧، ص ٩٨.
- (٣٥) (حول منبر النقد، الآداب، ع ٥، ص ٧، ١٩٥٩، ص ٥٧ - ٥٩.
- (٣٦) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٦. وكان قلبهما إحسان عباس يتحرج من إظهار صوته في النقد (إني تعصبت للشعر لا للشاعر) يقول في كتابه عن البياتي، ص ٣ - ٤.
- (٣٧) المصدر السابق، ص ٢٣٦ - ٢٣٧.
- (٣٨) أئمة الحقيقة وأئمة الخيال في الحرية والطفوان، ص ٣٢.
- (٣٩) فن الشعر، ص ٩٨.
- (٤٠) كتابها المذكور، ص ٥٤ - ٥٦. وتجدر الإشارة إلى أن عزيز السيد جاسم في مقالته عام ١٩٦٤ عن ارتجاج القيم عند البيوت يرى في «هروب البيوت من المشاعر» مجرد هروب منطقي، «كوجيستو غامض» لأن «الكلمات وحدها التي تهرب من القم الإنساني دون أن تعود». أعيد نشرها في دراسات نقدية في الأدب الحديث (الهيئة المصرية ١٩٩٥)، ص ٢٥٨.
- (٤١) الحرية والطفوان، ص ٦٩.
- (٤٢) قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٠٨ - ٣١٢، ٣١٣ - ٣١٤.
- (٤٣) فن الشعر، ص ٧٧، ٨٠ - ٨٣، وكذلك: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ١٣، ١٦.
- (٤٤) يقدم ماهر شفيق فريد تفصيلات واسعة في هذا الموضوع، يراجع مقاله: (أثر ت. س. البيوت في الأدب العربي، مجلة فصول، ع ٤، ١٩٨١، ص ١٩٢ - ١٩٣.
- (٤٥) الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما، ص ٨٩.
- (٤٦) تراجع رسائل السياب، لاسيما رسالته إلى الخال في ٤ أبريل، ١٩٥٨، ص ١٢٣، ١٣٢ - ١٣٣، ١٣٠ من رسائل السياب جمعها وأعدّها ماجد السامرائي. ط ٢ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٤).
- (٤٧) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٢١، ٢٢.
- (٤٨) المصدر السابق، ص ٩ وقضية الشعر الجديد، ص ١٥ - ١٧.
- (٤٩) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٢٥.
- (٥٠) الشعر العربي الحديث، ج ٣، الشعر المعاصر، ص ٨١.
- (٥١) أعمال مؤتمر روما، ص ١٧٧ - ١٧٩.
- (٥٢) الآداب، ع ٧، ص ٧ (١٩٥٩)، ص ٦. وتضيف في نيسان ذلك، قضايا الشعر المعاصر ص ١٧٨ - ١٧٩ في تمييز المخطئين من المعاصرين: (إنهم ظنوا أن البحر الشعري أصبح في الشعر الحر متجاوبة مع تشكيلاتها جميعاً بحيث يصحّ المخرج بينها. وكذلك فسروا (الحرية) في هذا الشعر الجديد، وكذلك خرجوا على الأذن العربية فكان لابدّ للقراء المتذوقين أن ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر).
- (٥٣) مقدمة شظايا ورماد، ١٩٤٩، الديوان، ج ٢، ط ٢ (طبعة دار العودة).
- (٥٤) راجع في الموضوع، نيس، ج ٣، ص ٢١ - ٢١، هامش ٤٥.
- (٥٥) مقدمة للشعر العربي بيروت: دار العودة، (١٩٧١) ط ٤، ١٩٨٤، ص ١٣٢، ٤٧، ١٢٦. وفي الشعر لإحسان عباس: ص ٤٠، ٢٠٠.
- (٥٦) تجربة الحداثة في مجلة شعر... الكفاح العربي، عدد (٣٠١) تاريخ ١٩٨٤/٤/١٦، ص ٥١.
- (٥٧) مجلة شعر العدد ٧ - ٨، صيف ١٩٥٨.
- (٥٨) الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء المتميزون، بيروت: مجلة شعر، ١٩٥٩ وكذلك، مراجعة: ت. س. البيوت: مختارات شعرية، شعر، جانفي، ١٩٥٩ - ٩٠ - ٩١. أما بارتوت فيراجع كتابه، ص ١١٦.
- (٥٩) المغارة والبئر والله، مجلة شعر (العدد ٧ - ٨ صيف ١٩٥٨)، ص ٥٧.
- (٦٠) محمد جميل بارتوت، هامش ص ١١٥.
- (٦١) المصدر السابق، ص ١١٨.
- (٦٢) الأدب، العدد ١٢، ١٩٥٣، ص ٣ - ٩. وكذلك رسالة السياب إلى سهيل إدريس في ١٩٥٤/٣/٢٥. رسائل السياب، ص ١٠٥. أما مقالة كاظم جواد ضد البياتي فقد ظهرت في مجلة الآداب، ع ١٩٥٤، ص ٣٣ - ٣٦.
- (٦٣) (بين عبد الوهاب البياتي وت. س. البيوت) الأدب، مارس ١٩٩٥، العدد ٣، ص ٢٢ - ٢٣. وكذلك ص ٢٤ من كتابه عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ١٩٥٥.
- (٦٤) أعمال مؤتمر روما، ص ٢٠٨ - ٢٠٧ بالنسبة إلى الإشارة التالية.
- (٦٥) مجلة شعر (عدد ٣، السنة الأولى، ١٩٥٧) ص ١٠٩ - ١١٥.
- (٦٦) محمد جمال بارتوت، ص ٦٨.
- (٦٧) محمد جمال بارتوت، ص ٦٨.
- (٦٨) مثل مقالة ربه جشي في مجلة شعر، عدد ٤، خريف ١٩٥٧، ص ٩٠، وفؤاد رفقة (مجلة شعر ١٣، كانون الثاني ١٩٦٠، ص ١١٤) حول عناصر القصيدة الحديثة.
- (٦٩) مجلة شعر، عدد ١٩، صيف ١٩٦١، ص ٩.

- (٧٠) الحرية والطوفان، دار مجلة شعر، ١٩٦٠.
- (٧١) أئمة الحقيقة وأئمة الخيال، الحرية والطوفان، ص ١٣٦.
- (٧٢) أعمال مؤتمر روما، ص ٧١.
- (٧٣) هذا التاريخ يورده كمال خير بك على أنه محاضرة الخال: حركة الخلدانة في الشعر العربي المعاصر (ط ١، بيروت: المشرق، ١٩٨٢) ص ٦٣، ويقول بنيس (إن الخال يحدده بنهاية ١٩٥٦)، ص ١٢ - ١٣ هامش ٢٤، ٢٧.
- (٧٤) وردت مداخلة ستيفان سبنر في أعمال مؤتمر روما، ص ١٩٢ - ١٩٤.
- (٧٥) محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص ٣٨، ٨٤، ٩٧.
- (٧٦) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* oxf, u. p. 1966
- (٧٧) يراجع في مفهوم الخيال لدى ابن عربي ومقارنته بالنظرة الرومانسية، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (الدار البيضاء: المركز الثقافي، ١٩٩٢) ص ٤٨ - ٥١.
- (٧٨) الشعرية العربية، ص ٨٦ - ٨٧ تلاحظ ضرورة قراءة بنيس وملاحظته في أن العبور إلى الرمزية الفرنسية لم يكن مباشرا لأن سعيد عقل كان قبله منشغلا في بناء شعر رمزي، ص ٤٢.
- (٧٩) حركة الخلدانة في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٤، ٥٥، ١١٤.
- (٨٠) مجلة الأديب، العدد (٩)، ص ١٢.
- (٨١) عن خريف ١٩٦٠. (لن) (بيروت: المؤسسة الجامعية، ط ٢، ١٩٨٢).
- (٨٢) تستخدم ترجمة زهير مغامس للكتاب الصادر عن دار المأمون ببغداد ١٩٩٣، ويراجع أيضا كاظم جهاد: أدونيس منتحلا (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق ١٩٩١) كتيب آخر ولقصد مغاير.
- (٨٣) يشير قوبعة إلى جملة - فرارين عن قصيدة النثر وهي تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي خلف مجراه، ويجري مقارنات عدة مع برنار. يراجع مقاله في علامات، يونيو ١٩٩٤، (جماعة مجلة الشعر وقصيدة النثر الفرنسية)، ١٠٦ - ١٠٧، و ١٠٨ - ١١٢.
- وكذلك محمد ديب في تأكيد ما جرى الذهاب إليه في أن الوعي بالخطاب الصوفي لدى أدونيس لاحق، لا سابق، ويقترن بـ (مواقف) لا بـ (شعر). يراجع مقاله (الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد العربي)، علامات، ج ١٢، يونيو ١٩٩٤، ص ١٦٢.
- (٨٤) يراجع بلوم في *Poetry and Repression* الصادر عن (N. H. : Yale.U.p, 1976)، ص ٢٦ - ٢٧.



المثاقفة الإليوتية

خدون الشمعة*

إلى الحد الذى يمكن معه رصد ملامحه وخصائصه التكوينية من حيث هو مثاقفة قصدية واعية لذاتها self-conscious.

غير أن الإشكالية التى تتصل بدور المثاقفة الإليوتية، واننى نعتقد أنها لم تزل حظها من الفحص النقدي، تتصل بعمدة تحقيب القصيدة الحديثة modern عمومًا والحداثية modernistic تحديدًا.

إذا كانت الخمسينيات والستينيات قد شهدت حقًا ثورة لا سابقة لها فى الشعر العربى، أسهمت فى صياغة تعريف جديد للقصيدة العربية الحديثة، فكيف تحقق ذلك فى تلك المرحلة بالذات؟

من الجلى، أن ذلك التعريف الذى أصبح شائعًا خلال المقدين الآنفى الذكر، كان حصيلة النظر فى القصيدة العربية الحداثية باعتبارها مشكلة اجتماعية وفلسفية وجمالية. وذلك لأن القصيدة نفسها، بدأت بفعل الانسداد بالأدب

لعله ليس من قبيل المبالغة القول إن أهمية الدور الذى لعبه «إليوت» T.S. Eliot الشاعر والناقد معًا، فى تجربة الشعر العربى الحديث، إنما تتجلى فى كونه يمثل جزءًا مركزيًا من عملية مثاقفة acculturation قصدية وشاملة.

والمقصود بالمثاقفة استحواذ فرد أو جماعة على خصائص حضارية من خلال الاتصال الثقافى المباشر والتفاعل الذى يعقبه.

وأما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات والاستراتيجيات النصية والتعديلات التى تطرأ عليها، عندما توضع فى سياق تجربة حضارية مغايرة. وبعبارة أخرى، فإن تأثير إليوت على الشعر العربى الحديث، كما أصبح مسلمًا به لدى الباحثين والنقاد المعاصرين، يكاد يكون جوهريًا وحاسمًا

* ناقد سورى يعيش فى لندن.

والخمسنيات: «عندما كان قد بدأ يلوح قديماً Old- fashioned محله أعمال جيل أودن وفليب لاركن»^(٣).

بل إن الإثارة التي كان ينطوي عليها اكتشاف العديد من الشعراء والنقاد العرب، في فترة الخمسنيات، لشعر إليوت بدت للقارئ المطلع على حد تعبير المصدر نفسه: «تتسم بشيء من السذاجة وضيق الأفق»^(٤).

وبعلل بدوى رأيه بالإشارة إلى أن:

قضية الواقعية الاشتراكية تقدم مثلاً آخر على ذلك، هذا على الرغم من أن الفجوة بين الطرفين هنا، هي نفسها تلك التي تفصل بين جيل الحرب الأهلية الإسبانية وجيل ما بعد الحرب^(٥).

آية ذلك كله - دون أن نحمل الرأي أكثر مما يحتمل - أن المشاقفة الإليوتية التي شهدتها الشعر العربي الحديث كانت تمثل نوعاً من التبعية الثقافية ذات الإبقاعات الموازية للتبعية الاستهلاكية، والتي تتغير على منوالها. غير أن هذا التقييم لا يفسر كيف استحالت المؤثرات الإليوتية، في ذلك الفضاء الدلالي الذي أصبحت فيه القصيدة قصداً حديثاً، عاملاً فاعلاً على مستوى المشاقفة الشاملة.

لماذا إليوت بالذات؟

وهل صحيح أن تلك القصيدة كانت من النوع الذي يمكن وصفه بالجزافي arbitrary؟

وهل بإمكاننا الزعم أن الدور الذي لعبه إليوت في تكييف عملية النمو الداخلي في القصيدة العربية الحديثة لدى السياب والبياتي والملايكة وأدونيس ويوسف الخال وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسعدى يوسف، على سبيل تعداد القلة لا الحصر، كانت حصيلة قصيدة جرافية، هي أقرب إلى المصادفة العمياء منها إلى التعبير عن استجابة واعية أو غير واعية لبرادر في التحول على صعيد المثقفي؟ ولماذا استجاب هذا المثقفي لهذا النوع من الشعر بالذات، بهذا القدر من الاستجابة التي أسهمت في عملية التكييف الجذرية في الحساسية الشعرية، كما تبدو الصورة الآن، بعد مرور أكثر من ثلاثة عقود، ولم يستجب بالقدر نفسه على الأقل لشعر الواقعية الاشتراكية، على الرغم من ارتفاع وتيرة التنظير الإيديولوجي القومي في بعض الأحيان؟

العالمى تخلق، آنذاك، نوعاً من الفراغ أو الفضاء الدلالي (السيمانتى) semantic vacuum الذى استوجب إعادة نظر نقدية، فى ضوء علم دلالات الألفاظ وتطورها. وبالفعل كان النقاد، والشعراء النقاد العرب تخصيصاً، منهمكين فى محاولات مضنية تستهدف التعريف والتصنيف، تؤرقهم ضغوط الباحثين الإيديولوجيين الماركسيين والقوميين حول وظيفة إيديولوجية واجتماعية للشعر، تفرق بينه بوصفه نمطاً مستمراً ومتواتراً perennial mode يمثل ديوان العرب، وبينه بوصفه نمطاً معرفياً حديثاً مغايراً ومتجاوزاً.

كما أن ذلك الفضاء الدلالي (السيمانتى) الذى استوعب المشاقفة الإليوتية القصيدة، تزامن بدوره مع حركة الحدائث التى كان من أبرز خصائصها التى شهدتها الخمسنيات، على حد تعبير باحثة معاصرة:

تخلل افتراضات تعود إلى عهد مضت، تتعلق بالشكل والأداء الشعري والمواقف التقليدية فى الشعر. كما شهدت نزاعاً طويلاً حثاً فى الشعر العربى الحديث، لاجتياز حدود القيود المحلية والقومية نحو الفضاء العالمى للفن^(٦).

ويمكن تعليل بعض جوانب تلك المشاقفة بالإشارة إلى أن:

النهج السياسى الذى كان العامل الرئيسى فى إطلاق التغيرات الأولى فى الروح والمنهج والأداء والأسلوب والموضوع، فى الشعر العربى فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم يند قادراً على الاستمرار بنفسه كمؤثر رئيسى على الناحية الفنية فى القصيدة. ذلك أن العوامل الأخرى كان لها أثرها بحيث إن جماع تجربة الفرد القومية والاجتماعية والثقافية والفنية هو الذى حقق التفجيرات الهامة والخطيرة فى الخمسنيات^(٧).

وإذا كان هذا التقدير لمشاقفة يدير مبالغاً فيه سرهولة الأولى، فإن مصطفى بدوى، الباحث فى الشعر العربى الحديث، يؤكد أنها كانت مشاقفة إليوتية قصيدة غير مبررة. فقد انكب الشعراء على دراسة إليوت فى نهاية الأربعينيات

وأما القصص الذى ينطوى على صلة مباشرة بالتراث المسيحى والعبرانى، فقد شكل المصدر الثانى من مصادر الحركة التمزوية. وتفرع عن ذلك صورة المهدي، مسيح التراث الإسلامى، الذى سيعود ليملا الأرض نوراً وعدلاً.

وأما المصدر الثالث، وهو يتصل بالاستراتيجيات النصية، أى بالإيديولوجيا وبالتقنية معاً، فتتمثل فى الشعر الإنجليزى، خصوصاً شعر ونقد تى. إس. إليوت وإديث سيتويل.

وقد رأى الباحث أن هذه المصادر الثلاثة المتشابكة: الميثولوجيا القديمة فى الشرق الأوسط، والشخصيات فى القصص التوراتى والإنجيلى والقرآنى، والشعر الإنجليزى، لم تلبث أن تحكمت بمسار تطور الشعر العربى الحديث عموماً، والحركة التمزوية على وجه الخصوص.

غير أننى أزعم أن ما دعوته بالفضاء الدلالى الذى امتد بين فترتى «خمسنيات والستينيات»، كان حصيلة ثلاثة عوالم متضافرة، هى:

أولاً: فقدان الدلالة أو انقصد، على نحو تدريجى، من مصطلح القصيدة العربية، فى مرحلة جائشة من التحول والتغير والاستيعاب.

ثانياً: التفعيل الإدارى لعملية مشاقفة قصيدة شاملة، استهدفت استكناه جوهر الحدائثية modernism الأوروبية وتقنياتها، باسم التكيف الطوعى مع فكرة عالمية الأدب.

ثالثاً: بروز الفن الروائى فى الأدب العربى، النموذج وفق عينات أوروبية، بروزاً سهلاً تقبل فكرة شامية الأدب وأدواته الإجرائية المحدثة، حتى فى ما يتصل بفن الشعر، ديوان العرب الأثير عبر العصور.

هذا الفضاء الدلالى فى مصطلح القصيدة العربية الحديثة، إذن، لم يكن مجالاً سجالياً ملأته عناصر المشاقفة: «اليوتية القصيدة وحدها، وإنما أتاح فى الوقت نفسه فريسة ظهروا عمليات تأثر شعورى، غير مستوى الحساسية: بالندى الإليوتى، باعتباره يمثل مفهوماً حداثياً سائداً فى الأدب العالمى.

الحال أن البعد المعرفى الأسطورى لدى إليوت لعب دوراً بارزاً فى إثارة الاهتمام بشعره. وقد ظهرت فى عام ١٩٥٧ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا للجزء الخاص بأدونيس من كتاب (الفنصن الذهبى The Golden Bough) الذى اعترف إليوت بتأثيره عليه فى كتابة قصيدة «الأرض اليباب»^(٦).

وكان العالم الأنثروبولوجى السير جيمس فريزر مؤلف (الفنصن الذهبى) قد أبدى اهتماماً استثنائياً خاصاً بالديانات القديمة، وبآلهة وأساطير تموز ويعل وأدونيس فى سوريا الطبيعية، وبالأساطير والآلهة الإغريقية والرومانية التى اعتبرها من قبيل «شعر الدين»^(٧)، وذلك حسب المعنى الشامل للمصطلح المتعلق بالأنماط البدائية التى تنطوى عليها ظاهرة «تدين تخديداً».

وتجدر الإشارة، فى هذا السياق، إلى ما دعاه جبرا إبراهيم جبرا بـ «الحركة التمزوية» فى الشعر العربى الحديث. فقد كان لهذه الحركة، التى أفادت بدورها من (الفنصن الذهبى) ومن اهتماماته بأساطير الشرق الأدنى وآلهته القديمة، والتى فسحت كلاً من الشعراء خليل حاوى وأدونيس. وبدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال - أثرها المميز فى شتى مشاقفة الإليوتية.

ويدرج نذير العظمة، فى دراسة حول «الحركة التمزوية وأثر إليوت على بدر شاكر السياب»، أربعة مصادر رئيسية لهذه الحركة: الأول هو النقطة التى حدثت من الدين إلى القومية فى الحياة السياسية للمرحلة، «تخديداً إلى تراث ما قبل الإسلام الذى اعتبر جزءاً من تراث المنطقة. وقد سبق لبعض المنظرين أن لفتوا الأنظار إلى هذا المصدر. تذى كان فى حكم المهمل»^(٨).

وهكذا أصبح العديد من الآلهة والإنهات كيمبل^(٩) الخصب والقوة، وعشتار نظير أفروديت، ونموز نظير أدونيس فى الميثولوجيا اليونانية، وثيق الصلة بالجانب الروحى والثقافى فى النهضة العربية.

وقد أصبحت هذه الأجهزة الأسطورية، أو الميثولوجيات الشرق أوسطية، بالنسبة إلى الشعراء المحدثين، رموزاً أساسية للحياة والموت فى لغة وصور الشاعر الحديث.

السابقة الشعرية الأولى في استخدامه لأساطير العالم القديم في شعرنا العربي الحديث، إنما كانت سابقة الشعرية هي كيفية تناول والتوظيف، وفي الطريقة الذكية لاختيار الرموز التي تضيف على التجربة الشعرية البعد الإنساني المطلوب. وإن كانت من سابقة أخرى تذكر له فهي ريادة لتوظيفها في حركة الشعر الحر التي مهد لها طريق هذا الاستخدام^(١٣).

وهكذا، فإن صلة السياب برواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، من أمثال: المازني والعقاد والياس أبي شبكة وأحمد زكي أبي شادي وعلى محمود طه، الذين كان يقرأ لهم، يمكن تبينها بوضوح: في «المنهج الأسطوري في شعرهم»^(١٤).

كما يمكن التعرف على نظرة السياب إلى أي شبكة في مقدمة مجموعته المبكرة: (أساطير). وأما رأيه في أي شبكة وأحمد زكي أبي شادي وعلى محمود طه، فقد تطرق إليه في مقالته: «الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث» التي ألقاها في مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول سنة ١٩٦١^(١٥).

وقد كان لريادة هؤلاء الشعراء في استخدام الإشارات الأسطورية Allusions^(١٦) الإغريقية والرومانية والدينية، دورها المباشر في:

بحث السياب عن بدائلها الشرقية أو إكسابها - إن تعذر ذلك - الوشاح الشرقي في ضمها إلى إشارات الرموز الأكديّة والكنعانية في مرحلته التي سميت بالتموزية^(١٧).

غير أنه ليس من المبالغة القول بأن إشاعة هذا الاستخدام للإشارات الأسطورية التي اعتمدت تقنيات القناع Persona، والتي أدخلت بدورها لعبة الأصوات والأداء الحوارى إلى القصيدة العربية الحديثة عمومًا، ربما كانت نتيجة من نتائج المشاقفة الإليوتية، بقدر ما كانت سببًا من أسبابها. وإذا كان صحيحًا حصر مصادر شعر السياب، في ستة مصادر أساسية كما أسلفنا، ونعني بها كتاب (الغصن

آية ذلك كله أن المشاقفة الإليوتية تحققت أيضًا، في بعض جوانبها على الأقل، على مستوى التناص الذي يعود اليوم مضطرًا إلى مفاهيم التأثير وإعادة النظر. فهو يوجد بفعل وجود نخبة من المشاهير، والتداخل بين أعمال أفرادها، وكذلك عمليات إعادة بث هذه الأعمال^(١٨).

وبعبارة أخرى، يمكن التذكير على مستوى آخر - يمت إلى الشعر بقرابة سلالية - هو الفكر، أن:

نيتشه لم يقرأ كيركجارد، ولكن يمكن بلا شك قراءته وكأنه فعل ذلك. إلا أن تيارات تناسية أقوى كثيرًا، وجدت بين شوبنهاور ونيتشه، وبين نيتشه وهيدجر، نظرًا لأن ثمة تأثيرًا واستمراريًا وتماقًا وانحسارًا وإعادة نظر، وفعل قراءة قويًا بين أعمالهم^(١٩).

ولعل تيارات التناص التي تنتمى إلى التقليد الحدائى السائد في الخطاب الشعرى العربى كانت تعتمد سبطًا مركزياً هو الأسطورة التى استخدمها إليوت، وفق نظريته فى المعادل الموضوعى. وتعليل ذلك يقدمه باحث عربى فى أواخر الخمسينيات، على النحو التالى:

إن الشاعر المعاصر، السائر على النمط الإليوتى، والواقع تحت تأثير المناخ الإليوتى - عن وعى أو عن غير وعى - يرمى إلى سد الثغرة التى تفصل بين عالم الخراب، كما يراه، وبين العالم كما يريد. ويتمناه أن يكون وكما يتصوره؛ إذ تسوده القيم والتقاليد التى يدعو إليها ويعتقد بأنها طريق الخلاص. أى أن الشاعر يصور لنا العالم الأردل، ويفنى العالم الأفضل، عابرًا من التصوير إلى الغناء على جسر الأسطورة والرمز^(٢٠).

وبالطبع، فإن التحول الذى تحقق، كما أسلفنا، فى فضاء دلالي يتصل بمفهوم الحدائى الشعرية نفسه، لم يكن مفاجئًا. ففى ما يتعلق باستخدام الأسطورة نفسه، لم يكن السياب، بصفته أحد أبرز رواد الشعر الحديث، كما يوضح ناقد معاصر، يشكل:

الفنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها (٢٢).

وأما المنحى الثاني، وهو المتعلق بإنشاء علاقة جديدة بين النص والهامش، ونعني به تجربة إضافة الهوامش والإحالات التاريخية والمكانية في آخر القصيدة، والتي تنهض عليها علامات تناص ثرية وذات طبيعة دلالية متعددة، فإن من الضروري أن نذكر بأنها تمثل تجربة لم تكن مألوفة، إذا لم نقل مستترة في الشعر العربي، حسب التقاليد المؤسسية المعروفة.

كما أن من الضروري اعتبارها حصيلة منطقية للأهمية الاستثنائية التي تصل حد المغالاة أحياناً، والتي أولاها الشعر العربي الحديث لتقنية الإشارة والقناع. وهكذا أصبح الهامش، في وقت لاحق، جزءاً بنوياً مكماً لعمليات القراءة النصية والتأويل hermenutics والفحص النقدي للقصيدة العربية المعاصرة عموماً، تماماً كما هو الشأن في قراءات الشعر الإليوتي الذي اعتبره بعض النقاد الحدائين الغربيين مثقلاً بالهوامش التفسيرية، وخاصة في «الأرض الياب».

١ - المواقفة السلبية:

وبالمقابل يمكن، في سياق رصد المؤثرات الإليوتية، سبر ما سادعوه بـ «المواقفة السلبية» أو «المواقفة الأخرى». فقد كانت هناك ردود أفعال قصدية واعية، استهدفت مجابهة المؤثرات الإليوتية، وبخاصة «الأرض الياب»، كما نرى في هذا المثال الشعري المبكر الذي يقدم فيه البياتي قصيدة من نوع الباروديا parody المصغرة؛ أي المحاكاة التهكمية الساخرة التي تعود إلى عام ١٩٥٨:

إلى ت. س. إليوت

لا شاعر آفاق

لا عشاق

لا شهداء

لا قطرة ماء

لا طاحونة

في هذي الأرض الملعونة

الذهبي)، وأساطير العالم القديم، والكتاب المقدس، والتجربة الإليوتية، والتجربة السيتويالية (نسبة إلى إديث سيتويل) فإن من الصحيح أيضاً أن معظم هذه المصادر وجد طريقه إلى القصيدة العربية الحديثة، عبر القراءات المتعددة لإليوت، المترجم إلى العربية، وعلى نحو مباشر أيضاً.

وأما السبب الذي يمكن أن يفسر إقبال الجيل الشعري المؤسس للحدثة العربية على هذا المصدر بالتحديد، فيعزوه السباب إلى أن الشعراء الذين ينتمون إليه:

رأوا كيف استطاع شاعر غربي أن يفيد من رموزهم كرمز تموز وأوزيريس، فنبههم إلى أمر كانوا عنه غافلين (١٨).

ولهذا، فهو يشير إلى ما كان لقصيدة «الأرض الياب» تحديداً من «أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث، الشيوعي وغير الشيوعي، الرديء منه والجيد على السواء» (١٩).

إلا أن أحد الباحثين العرب يرى في تلك الشهادة «تعميماً قسرياً شمولياً» (٢٠). وهذه الملاحظة، في رأيي، تغفل منحيين مهمين في المواقفة الإليوتية:

الأول يتعلق بتقنية الإشارة والقناع Allusion، الأنفة الذكر، التي تعتبر إحدى أهم آليات (ميكانيزمات) الحدثة عموماً، والتي تنضوي على عملية استدعاء أو استحضار أو استرجاع، تستهدف إشراك القارئ في تجربة الشاعر الشخصية من جهة، وفي المحمول المعرفي الذي تستحوذ عليه الإشارة أو القناع من جهة أخرى. ولعل استخدامات البياتي الكثيرة لهذه التقنية التي تجلت في «الأرض الياب» وفي قصائد إليوت الأخرى، تمثل تنوعاً آخر عليها قد يتسم بشئ من المغامرة، إلا أنه يذكرنا بالمواقفة الإليوتية في إطارها المعرفي الشامل (٢١).

فالقناع، كما يعرفه البياتي:

هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرباً من ذاتيته؛ أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يتعد عن حدود

سيراً للحضارة الإنسانية على إطلاقها، وليس الغربية على وجه التحديد. وقد أدى هذا إلى ذلك النوع من الأداء المعارض والقاتم على التقابل والتضاد، في مثال البياتي. وأما السياب فقد أمدته هذه القراءة التأويلية لقصيدة إليوت بأدوات تقنية عززت نبرته التشاؤمية ومنحتها بعداً تاريخياً وأسطورياً.

ولكن المشاقفة الإليوتية، على أية حال، تمكنت من نقل الخطاب الشعري الحديث والنظرية النقدية التي سبقته أو لازمتها أو أعقبته، إلى مرحلة متقدمة من التفاعل مع الآداب الأوروبية والأمريكية. بل إن المثير فيها أنها وصلت إلى حد أصبحت معه، في سيطرتها على آليات (ميكانيزمات) الاتصال المباشر وغير المباشر بين الأدبين العربي والغربي، تعتبر ملء الفراغ الدلالي في القصيدة الحديثة مسألة هي من قبيل الاستجابة الطبيعية لتحديات الصيرورة الحدائية نفسها. وهكذا، يكتب ناقد في أواخر الثمانينيات عن الشاعر السوداني محمد عبد الحى في ديوانه (حديقة الورد الأخيرة) قائلاً إنه: «يؤدى دوراً جديداً في الأدب السوداني يشبه ذلك الدور الذى أداه تى. إس. إليوت بالنسبة للأدب الإنجليزي»^(٢٤).

ويضيف: «ربما اقتبس (عبد الحى) هذا الموقف من إليوت فى قوله:

ها أنا والموت جالسان

فى حافة الزمان

وبيننا المائدة الخضراء

والنزد والخمرة والدخان

من مثلنا هذا المساء ؟

ويفسر هذا الأداء الإليوتى وكأنه قد أصبح جزءاً من عملية تناص مألوف: «ومن المعروف أن السياب اقتبس هذه الفكرة أيضاً»^(٢٥). ويتابع فى مكان آخر:

انظر إلى قول إليوت: (ترجمة صاحب الدراسة):

نيسان يا أقسى الشهور

تنجب الليلك من الأرض الميتة

أرض الدينونة

أرض الصلوات الخرساء

أرض الاموات

الغرباء

الأشرار

فتعال ، تعال !

حيث الاسمال

حيث الشعراء ،

الشهداء

الأحياء

فى مدن الفقراء الكبرى

فى المجرى

فى الأعماق

يحترقون

ينتظرون

فى الساحات الملتهبة

بعيون مكتنبة

تعال ، تعال !

فهناك رجال

ينتظرون

يحترقون

ليضيئوا المدن الأرضية

ليغنوا الحرية»^(٢٦).

والحال أن هذه القصيدة من ديوان (عشرون قصيدة من برلين)، تشير فى الأذهان أجواء الاستقطاب الإيديولوجى الحاد الذى كانت تمر به الحدائة الشعرية العربية، حيث كانت مجلة (الثقافة الوطنية)، التى ظهرت فيها، تمثل الالتزام الماركسى والواقعية الاشتراكية، بينما مثلت مجلة (شعر) تجربة الانفتاح على الشعر الغربى، الإنجليزى والفرنسى والأمريكى، فبشرت بالحدائية modernism أى حركة الحدائة الأوروبية تحديداً. وأما مجلة (الآداب) فمثلت قطباً روج للحدائة modernity من منطلقات قومية، أى بصفتها تبشر بتجديد يتصل مع التراث بأسباب.

ومن الملاحظ أن تداول «الأرض السباب» كان، فى كثير من الأحيان، يصدر عن تأويل للقصيدة باعتبارها تقدم

وأحلم فى غفوتى بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد . وبالعاصفة
وبالقول فى قصره المارد
وأصرخ رعباً
وتهتف أُمى باسم النبى .

تمزج الذكريات بالرغبة
وتوقظ الجذور الخاملة بمطر الربيع^(٢٦) .
ويلتقط عبد الحى هذا الخيط فيقول:
مغسولة كل الحواس فارحلى مع الطيور
يا روح حرة.. فإن مطر الربيع أيقظ الجذور
من بين صخور الزمن المهجور .

إن ما دعوته بـ «الترجمة الحضارية» ربما يعلل،
بطريقة ما، ما يلاحظه الباحث من تجنب عبد الصبور
للمقاطع التى تعمق فيها إليوت العقيدة الدينية؛ إذ لا مكان
لها فى بيئة قصيدته التى تثقلها من المحيط الشعبى .

ويتساءل الناقد: «ولا ندرى بالطبع هل هى مصادفة، أم تناس
مقصود، أو غير مقصود يطلع من اللاوعى؟»^(٢٧) .

٢ - الترجمة الحضارية:

إن الخطاب الشعرى الجديد عموماً، وفى مثاقفته
الإليوتية تحديداً، لم يعد قابلاً للسبر والفحص النقديين إلا
عبر علاقات التناص التى أصبحت تربط النص بنصوص
أخرى. بل إن الأمر ليتجاوز، فى بعض الأحيان، الاستعارة
المقصودة أو غير المقصودة، إلى أفق تعبيرى مواز؛ أى يحقق
ما سادعوه بـ «الترجمة الحضارية cultural restatement» .

وبعبارة أخرى، فإن التناص أصبح، بهذا المعنى، ينحو
منحى مورفولوجياً يوائم عملية نقل النص إلى حاضنة
حضارية جديدة.

وإذا كان السياب، حسب ناقد معاصر:

كبح كثيراً من مؤثرات الشعر الغربى، ووقف
دونها حتى لا تظهر فى شعره، وكذلك نازك
الملايكة.. فإن عبد الصبور كان أكثر تساهلاً
منهما تجاه هذه المؤثرات. ففي قصيدته «الملك
لك» يبدو تأثير إليوت واضحاً حتى فى عنوان
القصيدة^(٢٨).

فقول إليوت: «لأن الملك لك - For thine is the king
dom» يجعله عبد الصبور عنواناً لقصيدته. بل إنه يعتمد على
العديد من الرؤى التى استخدمها إليوت بعد أن «شرّقها»
لتكون منسجمة مع البيئة الثقافية والموروث الدينى. فالشجرة
والعمود المهشم وأصوات الريح والنجم الخافق... تتحول إلى
رؤى شرقية: نار، آخرة، سندباد، غول، عاصفة، مارد:

والحال أن الفرق بين محاولتى عمر باوند وصلاح عبد
الصبور يظل قائماً. إلا أن المرء لا يستطيع - مع ذلك - أن
يتجاهل وجود تشابه يكاد يصبح تماثلاً بين المقاربتين
المذكورتين، على اختلاف مقاصدهما وتباين غاياتهما. هل
يصبح التمايز، إذن، اختلافاً كيفياً وليس نوعياً، عملية تناص
مقصودة، وأخرى غير مقصودة، تتوسل الإبداع سبيلاً
للتصويه؟

آية ذلك كله أن سيرورة المشاقفة الإليوتية، وكذلك
سيرورتها الشعرية فى الخطاب الحدائى العربى، قد بلغت حداً
من الإبانة والوضوح، يمكن معه رصد ملامحها وخصائصها
التكوينية فى العناصر النقدية والأدائية التالية:

١ - المنهج الأسطوري:

هناك، أولاً، المنهج الأسطوري الذي أصبح، مع نشر صيدة «الأرض الباب» لإليوت ورواية «يوليسيس» لجويس في عام ١٩٢٢، أهم تطور يشهده الأدب الإنجليزي في قرن العشرين. فقد كان هذان الأديبان المتميزان يستهدفان، في تلك الفترة الحرجة، الفاصلة بين الحربين العالميتين، لبحث في طريقة جديدة في الأداء الفني، وإعادة ضبط تشكيل العواطف التي لا تتصل إحداها بالأخرى بعلاقة سبب ونتيجة في إطار يستوعب التجربة. وأنداك أوضح إليوت نهما عثرا على تلك الطريقة الجديدة في ما أسماه به «المنهج الأسطوري».

وكان اعتماد إليوت في «الأرض الباب» على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليها archetypal image أى ذات العلاقة باللاشعور الجماعي (حسب تعبير كارل جوستاف يونغ) كأساطير الخصب والولادة والموت والبعث، كما تجلت في كتاب (الفنن الذهبي) - بمثابة محرض خطير لكل من السياب والخال وحاوي وأدونيس وعبد الصبور على التماس الرمز الأسطوري.

وقد ترجم جبرا إبراهيم جبرا - كما أسلفنا - جزءاً من (الفنن الذهبي) باعتباره يبحث في الأساطير الشرق أوسطية ويرتبط بتراث المنطقة، فلغت الأنظار إلى أسطورة تموز والبعث إلى حد أن بعض النقاد والباحثين لم يجد مناصاً فيما بعد، من إطلاق مصطلحه: «الشعراء التمزويين» على مجموعة متميزة من رواد الشعر الحديث.

ونضرب مثالا على الصورة ذات الأنماط الأسطورية العليا بقصيدة «چيكور والمدينة» لبدر شاكر السياب، حيث ينعكس تأثير إليوت في «الأرض الباب». غير أن من الإنصاف القول إن مدينة السياب تحولت في بيئتها الشعرية والأدائية الجديدة إلى مدينة مغايرة في جوهرها للمدينة الإليوتية.

وأما الخصيصة الثانية التي تأثر بها الشعر العربي الحديث، فهي فكرة «المعادل الموضوعي» التي طرحها إليوت في مقالته «هاملت ومشكلاته» في عام ١٩١٩. يقول إليوت:

الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الفن تكمن في إيجاد معادل موضوعي.. أى بكلمات أخرى، مجموعة من الأشياء.. موقف، سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صيغة لتلك العاطفة نفسها لدى القارئ.

وبعبارة أخرى، فإن المعادل الموضوعي هو من قبيل رفض بعض صيغ التعبير المباشر التي شاعت في تجربة الرومانتيكيين الإنجليز والتي يضرب المثال عليها بقصيدة «اللعن الهندي» للشاعر «شيلي»، حيث يقول:

«أموت، أفقد الإحساس، أتهاوى».

ولا ريب أن الشعراء العرب الحديثين رأوا في تلك الفكرة النقدية مخرجاً مناسباً من المأزق الذي وقع فيه الشعراء الكلاسيكيون المحدثون الذين كان بعضهم قد تأثر بذلك النوع من الرومانتيكية الأوروبية ذات المنزع «الستمنثالي» المفعم بالميوعة العاطفية والتهويل.

ولعل أحد النماذج العفوية المبكرة التي حاولت تطبيق فكرة «المعادل الموضوعي» قصيدة «الحزن» لصلاح عبد الصبور من ديوانه (الناس في بلادى):

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش
فشربت شايًا في الطريق
ورقت نعلى
ولعبت بالترد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين ..

ومن الجلى أن هذه القصيدة تومئ أيضاً، بوصفها نموذجاً تطبيقياً، إلى ما كان إليوت قد أشار إليه في دراسته: «موسيقى الشعر»، حول أهمية اللغة العادية، والهيكلية تحديداً.

٤ - الإشارة القناعية:

وأما الخصيصة الثالثة التي تعتبر من أبرز المؤثرات الإليوتية التي أسهمت في بلورة الخطاب الشعري الحديث في الأدب العربي، فإنها تتعلق بتقنية الإشارة Allusion وهي،

السياب والملائكة والبياتي وأدونيس وحاوي والخال وعبد الصبور، نظرنا إلى الحداثة ليس باعتبارها تمثل نفيًا للتراث وإنما باعتبارها حصيلة للتفاعل بين التراث وبين أصالة الشاعر الشخصية.

ولعل مقالة إليوت الشهيرة: «التقاليد والموهبة الفردية» أن تكون مؤشراً نقدياً لفت أنظار الشعراء والنقاد العرب إلى أن الحداثة قد تعنى التمرد على التراث، ولكنها لا تعنى التخلي عنه. وإذا كان أدونيس يرى، على مستوى النظرية، أن الحداثة العربية لا يمكن تأسيسها إلا بالقطيعة مع التراث، فإن خطابه الشعري ربما يظل، خلافاً لذلك، أشد وعياً به واستلهاماً له من سواه. وبهذا الاعتبار يمكن القول إن محمد الماغوط وتوفيق صايغ، الشعارين الحداثيين، ربما كانا ينطلقان من قطيعة معرفية حقيقية مع التراث، ويحتفيان باستمرار بتقاليد الصوت الفردي الأقرب إلى الصوت الغنائي المتفرد، والمغاير على نحو ما، لنظرية إليوت في الشعر.

ويبقى خصيصة رابعة متضمنة في رأى إليوت القائل بأن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية ولكنه هروب منها. أو بعبارة أوضح هروب من الذات. وقد تجلّى تأثير هذه الخصيصة في ظاهرة شيوع القصائد الطويلة في الشعر العربي الحديث، وذلك اقتداءً بشيوع نموذج قصائد إليوت الطويلة، والطويلة نسبياً، والمتعددة الأصوات، والبعيدة عن النفس الغنائي ذى الصوت الوحيد، كـ «الأرض الجباب» و«أربعاء الرماد» و«أربع رباعيات». بل إن قصائد أقصر كـ «أغنية العاشق بروفروك» كان لها دورها اللافت والمُعَلِّم في تفعيل أجناس أدبية مستجدة في الشعر العربي المعاصر، كالمونولوج الدرامي الذي يغاير الصوت الغنائي الواحد المعبر عن أنا الشاعر. ونضرب على ذلك مثلاً بقصيدة «عين الشمس»^(٣٠) من ديوان (قصائد على بوابات العالم السبع).

٦ - تحليل الحساسية:

وأما الخصيصة الخامسة التي يكن تقريبها في المؤثرات الإليوتية، فهي تتصل بما أطلق عليه إليوت مصطلح «تخلل الحساسية dissociation of sensibility». وكان قد ابتكر هذا

كما هو معروف، عبارة عن تضمين أسماء مباشرة أو غير مباشرة لأشخاص أو أماكن أو أحداث أو عناوين كتب يتخذها الشاعر وسيلة يتوسل بها، أو أقنعة يثير بها لدى القارئ ما تنطوي عليه من شحنات معرفية ثابوة في اللاشعور.

والحال أن الأدب الإنجليزي والأوروبي القديم يحفل بهذه الإشارات التي يميزها القارئ بسهولة. إلا أن إليوت وإزرا باوند وجيمس جويس استخدموا في الأدب الحديث إشارات شديدة الخصوصية، أو تعتمد على قراءاتهم وتجاربهم الخاصة، وكانوا مدركين أنهم يتوجهون بذلك إلى جمهور نخبوى محدود. ومع ذلك، فزعة نزويد القصيدة بهواش تفسيرية تعيد الإشارات أو الأقنعة إلى مهادها التاريخي والحضاري، تقليد اقتبسه الشعر العربي الحديث من إليوت، ومن قصيدة «الأرض الجباب» تحديداً، وهي التي كان يوسف الخال قد ترجمها إلى العربية بالتعاون مع أدونيس في عام ١٩٥٨.

ولعل من الإنصاف القول إن تقنية «الإشارة» تطورت على أيدي بعض الشعراء بحيث كانت تستخدم على نحو تأويلي يتجاوز به الشاعر دلالاتها الأصلية. وينطبق ذلك على السياب قدر ما ينطبق على البياتي وأدونيس وخليل حاوي.

ومن الملاحظ أن البياتي على وجه الخصوص، كان قد بدأ يعتمد تقنية الإشارة هذه منذ ديوانه: (عشرون قصيدة من برلين). إلا أنه في (الكتابة على الطين) و(قصائد على بوابات العالم السبع)، استطاع أن يطور بعداً تأويلياً شخصياً ومتميزاً لأقنعة الإشارة المتضمنة. فقد اشتملت هذه الأقنعة الإشارية على كل من الخيام، والحلاج، والمتنبي، وهاملت، وبيكاسو، وناظم حكمت، وديك الجن، وطرفة بن العبد، ومدينة إرم ذات العماد، ونيسابور، وشيراز، وقرطبة، ودمشق، ومقامات الحريري، وألف ليلة وليلة، والأغاني، وترجمان الأشواق لمحى الدين بن عربي.

٥ - التراث والموهبة:

وأما الخصيصة الإليوتية الرابعة التي أثرت في تجربة الشعر العربي الحديث فتتعلق بالربط بين التراث وبين أصالة الشاعر الشخصية. فمن الملاحظ أن شعراء الحداثة العربية،

إليوت الشهيرة حول «موسيقى الشعر»، حيث ناقش تأثير إليوت الشاعر والناقد، وترجم المقالة المذكورة في مستهل الكتاب.

غير أن الكلام عن المؤثرات الإليوتية ينبغي ألا ينسبنا حقيقة أن أحد أشد الشعراء الحدائين العرب عرضة لها، ونعني به السياب، كان تأثره حاداً وغير مباشر، ولا يقارن بتأثره الصريح بالشاعرة الإنجليزية «إديث سيتويل». يقول في «أنشودة المطر»:

أصبح حتى - تثن القبور - من رجع صوتي
وهو رمل وريح .

ويقول إليوت في: «الرجال الجوف»:

أصواتنا الجافة عندما
نهمس معاً
صامتة ولا معنى لها
كالريح في العشب الجاف .

وهذا المثل شبيه من حيث نباهة وحذق الشاعر المتأثر، بتأثر يوسف الخال بإليوت القائل في «الأرض الياب»:

ديك واحد فقط وقف على أعلى السطح
كوكو ريكو كوكو ريكو

ويقول الخال في «البئر المهجورة»:

بغبا ..
بغ .. بغا .. بغ ..
والكوى مفلقة والسور ينهار
ووجه الشمس زور
هى هى الأرض تدور
بغ .. بغا .. بغ ..

وفي السياق نفسه، نشير إلى قول صلاح عبد الصبور في (الناس في بلادى):

جارتى لست أميراً
لا ولست المضحك المراح فى قصر الأمير

صطلح في عام ١٩٢١، في مقالته حول «الشعراء يتأفزيون» إذ رأى أن هؤلاء الشعراء، مثلهم في ذلك مثل نئاب الدراما الإليزابيثيين والبعاقبة: «يتملكون حساسية متع بألية قادرة على التهام أى نوع من التجارب». نهم: «قدموا إدراكاً شهوياً مباشراً للفكر». وأنهم كانوا نعرون بـ «فكرهم على نحو مباشر بمائل شم وردة».

وهكذا، فقد رأى إليوت أن معظم الشعراء الإنجليز كانوا يفكرون أو يشعرون، ولكنهم لم يكونوا يفكرون شعرون في عملية توحيد طرفي حساسيتهم.

ذلكم هو تخلل الحساسية الذي شن عليه النموذج إليوتي في النقد والشعر حملة شعواء. وليس من قبيل لبالغة القول بأن رواد الحدائنة العربية، وخصوصاً السياب البياتى وأدونيس وخلييل حاوى، كانوا يعون هذا الموقف، يدركون ما ينطوى عليه محموله الدلالى، سواء بتأثير من مقالات إليوت النقدية أو شعره أو الاثنين معاً. فقد كان عالم الإليوتى دوره الخطير فى استجلاء معالم حساسية عربية حدائنة واحدة، ذات تجانس نوعى، حساسية مضادة لانفصام بين الفكر والإحساس، سيطرت بقوة على الشعر لأنجلو- ساكسونى، إذا لم نقل الأوروبي كله.

تلك مؤشرات عامة حول الدور الإليوتي فى الشعر عربى الحديث، يمكن سبرها والإبانة عنها من خلال أمثلة كثيرة تؤكد أن نظرة الشعراء الرواد إلى إليوت كانت جزءاً من نظرته العامة إلى موقعه من خارطة الحدائنة ومثليها لأوروبيين. فالخال، مثلاً، ترجم إليوت وباوند وعرف بيتس الرومانتيكيين الإنجليز. والسياب ترجم أراجون، وباوند، إليوت، وسيتويل، وسبندر، وداى لويس، ودى لامير، ريلكه، ورامبو، ونيرودا. كما ترجم لويس عوض إليوت بعد أن تأثر به فى قصيدته «كيريلابسون» التى كتبها فى كمبردج عام ١٩٢٨. ولعل من أهم الدراسات التى تناولت موضوع المؤثرات الإليوتية، تلك التى أنجزها إحسان عباس محمد مصطفى بدوى وسلمى الخضراء الجيوسى وصموئيل سوريه. بل إن محمد النويهي فى كتابته: (قضية الشعر الحديث) الصادر فى عام ١٩٦٤ لم يكتف بالدفاع عن ضرورة الشعر الحديث، وإنما اعتمد فى كتابة أفكاره مقالة

ويقول إليوت فى «أربعماء الرماد» :

صل لاجلنا الآن نحن الخطاة وفى ساعة موتنا

صل لاجلنا الآن وفى ساعة موتنا

ويقول صلاح عبد الصبور فى «الناس فى بلادى» :

جبت الليالى باحثاً فى جوفها عن لؤلؤة

.....

.....

وما وجدت اللؤلؤة

سيدتى إليك قلبى واغفرى لى .. أبيض

كاللؤلؤة^(٣١).

وأخيراً تحسن الإشارة إلى مفارقة لا تخلو من طرافة، فى سياق البحث فى المؤثرات. فالسياب الذى ربما كان من أشد الشعراء العرب الحدائين تمثيلاً للمثاقفة الإليوتية، حاول فى هامش قصيدته: «إلى حسناء القصر» التى نشرها فى ديوانه (أساطير) الصادر فى عام ١٩٥٠، أى فى الوقت الذى كان يعتنق الماركسية، أن يرر أمام زملائه الشيوعيين قيامه بتضمين عنوان «الأرض الياب» فى قوله:

فلتنبئ (الأرض الخراب) على سنا النجم الحزين

صبارها .. إنا سنملا عالم الغد ياسمين .

وهكذا، فقد أشار فى هامش القصيدة إلى أن «الأرض الخراب»: «عنوان قصيدة للشاعر الرجعى ت. س. إليوت». إلا أنه، كما يوضح باحث معاصر:

لم يلبث أن ألقى هذه القصيدة من مجموعته حين أعاد طبع دواوينه بعد تخليه عن الانتماء وظل فترة طويلة يبحث عن ينبوع الذى يمكن أن يكون قد أثرى تجربة إليوت الشعرية بتضمينها واقتباساته المحورة، فاهتدى إلى أن العامل الفاع عند إليوت كان الوعاء الأسطورى^(٣٢).

كما أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، أشد بدورهما إلى إليوت، على نحو سلبى، وذلك فى كتابهم (فى الثقافة المصرية) الصادر عام ١٩٥٥.

وأما يوسف الخال، فقد قدم قصيدته الأولى من ديوانه (البئر المهجورة) إلى إزرا باوند، تماماً كما قدم إليوت قصيدته

إننى خاو ومملوء بقش وغبار

وأنا لا أملك ما يملأ كفى طعاماً .

ويقول إليوت فى «أغنية العاشق بروفروك» :

لا لست الامير هاملت ،

ولم يكن مقدراً أن أكون ..

.....

.....

فى بعض الاوقات أكاد أكون مضحكاً

بل أحرق فى بعض الاوقات

ويقول سعدى يوسف فى «قصيدة تركيبية» من ديوانه

(نهايات الشمال الإفريقى):

للنساء اللواتى يرحن ويغدون فى حجرة

يتحدثن عن ميكائيل أنجلو !

ونى «أغنية العاشق بروفروك» يقول إليوت:

النساء اللواتى يرحن ويغدون فى الحجرة

يثرثن عن ميكائيل أنجلو !

ويقول السياب فى قصيدته «ملال» :

وأكيل بالاقداح ساعاتى .

ويقول إليوت فى «بروفروك» :

أحصى دقائق حياتى بسلاخ القهوة .

وأما التكرار الذى يلجأ إليه إليوت، فقد ظهر لأول مرة فى قصيدة «الكوليرا» لتناك الملائكة التى تعتبر أنها تؤرخ لبداية الشعر الحديث:

هذا ما قد مزقه الموت

الموت الموت الموت

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت .

وفى «أغنية العاشق بروفروك» يقول إليوت:

الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النوافذ

الدخان الأصفر الذى يحك خطمه على زجاج النوافذ

لحق بلسانه أركان المساء ..

.....

والحق أنه سيكون ثمة وقت يكفى

الدخان الاصفر الذى ينزلق على طول الشارع

ويحك ظهره على زجاج النوافذ

renovation الذى تتسم به يومئذ، فى الوقت نفسه، إلى وجود تواصل مستمر مع التراث الشعرى. وهكذا لا يمكن الزعم، على حد قول باحث معاصر، أن الشعراء العرب المحدثين قد قلّدوا إليوت تقليداً أعمى. بل لعلهم، على النقيض من ذلك، قاموا بتطوير تقنياته على نحو مناسب لأهدافهم. فهم لم يتصدوا، كما فعل إليوت، لمادة الحضارة الحديثة، وإنما استخدموا الرموز التى اعتمدها فى التعبير عن مشكلاتهم ومشكلات العالم العربى.

وأكثر من ذلك، فقد وصلوا إلى نتيجة مفادها أن التقنيات الحديثة التى تعلموها من إليوت لم تكن تصلح لجميع التجارب الشعرية، وإنما تصلح، تحديداً، لتلك التى تتصل بالعالم الحديث^(٣٣).

«الأرض اليباب» إلى باوند نفسه ممهورة بعبارة: «الصانع الأمهر».

وبالمقابل، تعرض الشاعر نزار قباني، الذى ربما كان أقل شعراء الحداثة العربية تأثراً بإليوت، تعرض فى كتابه (الشعر قنديل أخضر) إلى ما أسماه بدور الحركة الإليوتية الإيجابى فى الشعر العربى بشكل عام، فاعتبر - دون تردد - أنها قد حققت أكبر انتصار سجلته القصيدة العربية الحديثة.

والحال أن المشاقفة الإليوتية أسهمت، إلى حد كبير، فى إغماز ثورة على مستوى الشعرية العربية المعاصرة، تنطوى على قدر من الابتكار innovation ربما يوحى، لهذه الأولى، بقطيعة مع الماضية. إلا أن طابع التجديد

الموامش :

٢٢ - ديوان عبد الوهاب البياتى، بيروت، ١٩٧٢، ص ٣٨. لاحظ علاقة هذا المفهوم بنظرية إليوت فى الشعر.

٢٣ - ديوان البياتى، ص ٥٢٣.

٢٤ - محمد مصطفى محمد أحمد، أشواك فى آخر حدائق الورد، دراسة نقدية لديوان محمد عبد الحى وحديقة الورد الأخيرة، مجلة الثقافة الوطنية، يناير ١٩٨٩، الخرطوم، ص ١٠٦.

٢٥ - المصدر نفسه.

٢٦ - نقترح ترجمة مطلع «الأرض اليباب» على النحو التالى:

«نيسان أسمى الشهور

يخرج زهور الليلك من الأرض الموات

مازجا الذكرى بالريشة

وموقفاً الجذور الحاملة بمطر الربيع».

"April is the crullest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, sterrig

Dull roots with spring rain"

٢٧ - محمد مصطفى محمد أحمد، مجلة الثقافة الوطنية، ص ١٠٧.

٢٨ - حنا عبود، مجلة الموقف الأدبي، آيار ١٩٨٠ - دمشق، ص ١٩.

٢٩ - Omar Pound, Arabic & Persian Poems, London, 1970.

٣٠ - انظر دراستنا للقصيدة باعتبارها مونولوجاً درامياً. خلدون الشحمة: الشمس والعنقاء، دمشق ١٩٧٣.

٣١ - انظر: S. Moreh, Modern Arabic Poetry; 1800 - 1970, Leiden, 1976.

٣٢ - عبد الرضا على: الأسطورة، ص ٥٠.

٣٣ - S. Moreh, p. 266.

انظر:

١ - Salma Khadra Jayyusi, Trends And Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, 1977, pp. 749.

٢ - المصدر نفسه.

٣ - M.M Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge, 1975, pp. 263.

٤ - المصدر نفسه.

٥ - المصدر نفسه.

٦ - انظر فائق متى: إليوت دار المعارف بمصر، ١٩٦٦. ينقل عن إليوت (ص ٩٣) قوله: «كما أتى مدني أيضاً بوجه عام إلى كتاب آخر فى علم دراسة الجنس البشرى، وهو الذى أثر تأثيراً عميقاً فى جيلنا الحاضر، وأعنى بذلك كتاب الغصن الذهبى».

٧ - انظر مقدمة مارى دوجلاس لكتاب السير جيمس فريزر The Illustrated Golden Bough, London, 1978.

٨ - Nazeer El- Azma The Tammuzi Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shakir al- Sayyab, Reprinted from Journal of the American Oriental Society, volume 88, No. 4, Oct., Dec, 1968.

٩ - أنطون سعادة، الصراع الفكرى فى الأدب السورى - النبعة الأولى، بيروت ١٩٦٠، ص ٥٨ - ٦٥.

١٠ - انظر Sean Burke, The Death & Return of the Author, Edinburgh, 1992, pp. 155.

١١ - المصدر نفسه.

١٢ - أسعد زروق: الأسطورة فى الشعر المعاصر. بيروت، ١٩٥٩، ص ١٢٠.

١٣ - عبد الرضا على: الأسطورة فى شعر السياب - بغداد ١٩٧٨، ص ٢٥.

٢٠ - المصدر نفسه.

٢١ - انظر: إحسان عباس، عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث، بيروت ١٩٥٥.

قصيدة النثر

والشعرية العربية الجديدة

من اشتراطات القصد

إلى قراءة الاثر

حاتم الصكر*

١ - إطار البحث وموجهاته

يخيل إلينا، ونحن نعاين المحور المقترح، أنه يراد لنا النظر إلى «قصيدة النثر» خارج الشعرية العربية الجديدة، فكأننا نفع في مصادرة فذة تفصل بالواو بين قصيدة النثر - موضوع بحثنا - والشعرية العربية الجديدة التي تتكون وتتحوّل إلى جوارها. كما يراد لنا الإقرار سلفاً - وهذه مصادرة أخرى - بوجود «شعرية» «عربية» «جديدة» وهو أمر نشدّد بتعبينه كبنوّة وصيرورة، انطلاقاً من صعوبة تحديد ماهية الشعرية وحقيقة وصفها الثنائي، أي خصوصيتها العربية وطابعها الطليعي المخفف إلى صفة محايدة، «الجديدة» بدلاً عن «الحديثة» مثلاً.

* ناقد عراقي يعمل في جامعة صنعاء.

ولكننا حاولنا أن نسائل النصوص الشعرية المكتوبة بهاجس الانتماء إلى هذا النوع الشعري التحديثي، ونقائس إضافاتها ضمن تيار الحداثة الشعرية وما يتحكم به من مزايا وخصائص وقوانين ونظم بناء يمكن إجمالها بلفظة (الشعرية) بعد توسيع المصطلح الذي سنتابع تطوره المفهومي.

إن النصوص ذاتها تهينا ملامح الشعرية التي نزعّم أن قصيدة النثر هي الانتقال الملموسة باتجاهها بعد أن ارتهن الشعر القائم على وحدة التفعيلة وتنوع القوافي (أي الشعر الحر) بتعديلات تجديدية لم تبعده كثيراً عن مناخ الشعرية الموروثة المجسدة بالشعر التقليدي ذي الشطرين والقافية الواحدة. وتكون قصيدة النثر، وفق اعتقادنا هذا، الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل، ويغدو الشعر الحر تجديداً أو انتقالاً تدريجياً عن التقليد الذي قام عليه الشعر الموزون ذو الشطرين.

شعر الشطرين ← الشعر الحر ← قصيدة النثر

تقليد ← تجديد ← تحديث

وسوف تتولى قصيدة النثر - أو أنها يجب أن تتولى - مهمات التحديث بكل ما تحمله الحدائث من إشكالية ومشاغبة وتغيير على مستويات البناء الشعري الخارجى والإيقاع واللغة والدلالة، دون أن يعنى ذلك بدهاء انتماء كل أفراد النصوص المكتوبة تحت لافتتها إلى الحدائث الشعرية أو شعرية الحدائث. فبعض النصوص المدعية الانتماء إليها لا تتجاوز نشر الأبيات الشعرية وإيهام القارئ بمغايرة الشكل السائد دون الاستناد إلى مبررات فنية مقنعة.

يتحدد إطار بحثنا، إذن، بدمج أفق قصيدة النثر بتشكيل الشعرية العربية الحديثة لا النظر إليها من خارجها.

٢ - تنويعات وألوان.. فى تاريخ الشعرية

يضم تاريخ الشعرية فى الغرب نظرتين (أو منظرين)؛ سلفية وحديثة. وذلك ما تعطينا إياه المعالجة التاريخية للشعرية فى الكتابة العربية، الموروثة والحديثة أيضاً. فشعرية أرسطو نحصر فى «التمثيل» وتتحدد فى «الحكاكة» حصراً؛ وقد جرت قراءة أرسطو زمناً طويلاً على هذا الأساس. وفى قراءة حديثة يرى تودوروف أن مؤلف أرسطو فى الشعرية لم يكن موضوعه هو الأدب، وبهذا المعنى لا يرى مكاناً فيه للشعر كما أنه لا يعده كتاباً لنظرية الأدب، بل هو كتاب فى التمثيل (الحكاكة) عن طريق الكلام، يصف فيه أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة ويعنى بها الملحمة والدراما^(١).

ولعل تودوروف يشير بذلك إلى إغفال الشعر الغنائى فى كتاب أرسطو الذى يشير إشارة عابرة، لكنها ذات أهمية كبيرة، إلى تراجع العناية الاصطلاحية والنقدية بهذا الشعر. يقول أرسطو: «أما الفن الذى يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثراً أو شعراً - والشعر إما مركباً فى أنواع أو نوعاً واحداً - فليس له اسم حتى يومنا هذا»^(٢). وأول ما يلفت الانتباه فى هذه الإشارة، تخصيص أرسطو لشعرية القصيدة الغنائية بالحكاكة بواسطة اللغة وحدها. فكأنه يحصر هذا النوع من الشعر بالفاعلية اللغوية أو أنه لغة أولاً، رغم إسناده وظيفته

الحكاكة له. وتستوقفنا أيضاً ملاحظته حول انتماء أنواع من النثر إلى هذا الفن الذى يحاكي باللغة وحدها. فقد قرن بالشعر نثراً يجمعه به التمحور حول اللغة وحدها، وهو بذلك يقرب مناطق الشعر من النثر. ولا ننسى، هنا، ملاحظته الثالثة حول هذا النوع الفنى من جهة تسميته «فهو ليس له اسم حتى يومنا»، كما يقول. وذلك يعكس الحيرة إزاء خصائصه الحكاكية وقيامه على اللغة وفضاءاتها الصورية دون العناية بالحكاكة الكلامية حواراً أو قصاً أو وصفاً (فى الدراما أو الملحمة).

ويمكننا أن نصنف شعرية أرسطو بأنها إذ حصرت الشعرية فى التمثيل والحكاكة، فإنما جذرت مفهوم (القصد) الذى ستتحدث عنه لاحقاً، واشترطت قيام الشعرية على قصد الحكاكة فى مقامى التوصيل والتلقى معاً، أى فى بناء الشعر وقراءة المتلقى. وإذا كانت المؤلفات المكتوبة فى الشعرية تحذو حذو أرسطو فى مؤلفه لفترة طويلة من الزمن، فإن المؤلفات العربية الكلاسيكية لم تكن استثناء فى ذلك؛ فهى تعد الكتابة الشعرية «قصداً» يعتمد إليه الشاعر ويتوخاه. ومن هنا جاء مصطلح القصيدة؛ إذ نلاحظ قيامها على نظم وقوانين تخرجها من الصدفة أو الاتفاق، وتبعدها عن سواها من فنون الأدب النثرية، كى لا تدخل أفراد هذه الفنون فى الشعر، وإن تحقق فيها أثر الشعر أو وقعه فى النفوس.

وإذا كانت قصيدة النظم عند أرسطو تقوم على تجسيد الحكاكة فإن النقاد العرب حصروا تلك القصيدة بالإيقاع الخارجى أو التطريب الذى نراه يهيمن على تعريفاتهم الشهيرة للشعر بأنه «كلام موزون مقفى...» أضيفت إليه الحكاكة فى المرحلة التى تأثر فيها النقاد والفلاسفة العرب بمنطق أرسطو ومؤلفاته^(٣). وهكذا يستبعد النقاد من دائرة الشعر كل ما يخلق أثراً مشابهاً لأثره فى المتلقى، لأنه لم يقصد إلى نظمه قصداً. فالشعر كلام يقصد به الوزن والتقفية. أما إذا اتفق ذلك فى الكلام على غير قصد... فلا يعد شعراً^(٤). وذلك الحصر القصدي سيكون رداً على متهمى القرآن بأنه شعر حتى فى الآيات التى وردت موزونة، كما أنه يعد النصوص النثرية العربية القائمة على التجليات الذاتية والتجريد مما يتضح فى النثر الصوفى خاصة.

وهكذا، أصبح أى بحث فى إيقاع الشعر غير محدد، مادام لا يؤكد الحقائق الموسيقية الخارجية التى اكتشفها الخليل فى الشعر العربى، والمنطلقة من كون الشعر كلاً موزوناً^(٥). وترتب على ذلك حصر الأثر يخلقه الشعر فى الملقى أيضاً، وتخصيصه فى «القصد» من النظم. ويلاحظ أدونيس أن هناك توافقاً فى القصد بين قول الشعر وسماعه:

أى أن هناك توافقاً مسبقاً بين القصد الذى يدفع الشاعر الجاهلى لتأليف قصيدته، والقصد الذى يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها^(٦).

أى أن نظم الشعر قصداً وتلبية لمتطلبات أو معايير جاهزة مسبقة، قد استقر فى وعى متلقى الشعر أيضاً. فصارت مهمة عمود الشعر، مثلاً، مهمة فنية ينجزها الشاعر وهو يكتب قصيدته، وجمالية يتوخى استخراجها الملقى عند سماعه القصيدة. وهنا تتوسع دائرة القصد وتصادر جمالية «الأثر» أو الوقع الذى تخلقه القصيدة فى الملقى، ويبحث عنه هو أيضاً فى القصيدة.

ولا نملك أية محاولة تسبغ على الأثر المخلوق بغير الشعر مشروعية الوصف الشعرى إلا فى مقترح حازم القراطيجنى حين يتحدث عن شعرية «الشعر» و«القول لشعرى»؛ إذ ربط بين الشعرية والتخيل دون محاكاة، وسمى ذلك قولاً شعرياً. وتوسع الفارابى فنص على أن القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكى الشئ ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ولكن يقال له: «قول شعرى»^(٧). ولا نكاد نعثر على تفصيلات لا تفتقر بالأقوال الشعرية المميزة عن الشعر، فهى تختفى شأن المحاولات النثرية القريبة من الشعر. وإذا كنا نملك أدلة نصية على وجود مثل هذه الحلقات فى تاريخ الشعرية العربية؛ فإننا نحتكم إلى التلقى العربى للشعر. وسوف نجد العرب - بالرغم من استحسان صورة القصيدة وإيقاعيتها عندهم - لا يتوانون عن الظن مثلاً بأن القرآن شعر، وينسبون لبعض العبارات صفة الشعر. وذلك لا يصدر قطعاً عن جهل أو خلط، بل نتيجة احتكامهم إلى معيار الأثر الذى يحسه الملقى بغير صور الشعر المعروفة.

وأشير، هنا، إلى أن كتاب أرسطو فى الشعر الملح سريعاً إلى الأثر الذى تخلقه المحاكاة فى النفوس فقال: «إن الناس يجدون لذة فى المحاكاة»، كما سعى الغرض من تأليف الحكاية بطرق معينة كى يكون الأثر الشعرى جميلاً، وتوقف عند الطابع الخاص بأنواع الشعر؛ أى الأثر الذى يحدثه كل منها كإسناده إلى المناسبة مهمة (أو أثر) التطهير^(٨).

نتهى من وصف الشعرية الموروثة بقيامها على المحاكاة، والقصد، لنعين ما آلت إليه الشعرية بعد أن لمستها مناهج النقد الحديثة ودرسها العاملون فى حقل نظرية الأدب فكانت تلك ارتباط تاريخ الأدب بالأدب أول خطوة باتجاه دراسة أدبية الأدب أو اتخاذ الأدب ذاته موضوعاً للدراسة. ثم تبلورت الخطوة التالية فى الانتباه إلى أن الأدب فن لغوى تجدر دراسته انطلاقاً من خصائصه اللسانية حيث «تكون اللغة فى آن واحد الجوهر والوسيلة، بعبارة بول فاليرى»^(٩). ولكن ذلك لا يعنى إغلاق ميدان الشعرية أو حقلها بإزاء العلوم الأخرى. فقد انفتحت دراسة الشعرية على علوم إنسانية كثيرة فى مقدمتها اللسانيات والتأويل ودراسات علم نفس اللغة، وصار على دارسى الشعرية، فضلاً عن التوسع فى دراسة فنون النثر، معرفة القارئ وقراءته وما يحدد حكمه^(١٠). ولا يعنى استقلال دراسة الشعرية أو قيام علم الأدب والأدبية - أى ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً - انغلاق حقل الشعرية أو ظهور صنمية نصية جديدة لا تقل خطورة وضراً عن الدراسات التقليدية التى تتجه إلى دراسة الأدب من خلال الكاتب وسيرته وحياته ومزاجه النفسى... إلخ.

ويلتفت جان كوهين إلى أن الشعرية - التى هى علم موضوعه الشعر - تجرى هذا المصطلح بتوسع شديد فى كل موضوع (خارج أدبى) «من شأنه أن يشير هذا النوع من الإحساس فنقول عن منظر طبيعى إنه شعرى»^(١١). وذلك ما يؤكد جاكوبسون الذى استند إلى نظام (المهيمنة) فى الرسالة الشعرية بحسب الوظيفة التى تصدر العمل؛ «فإذا كانت الشاعرية - أى وظيفة شعرية بلغت فى أهميتها درجة الهيمنة فى أثر أدبى - فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر»^(١٢). وأحسب أن هذا «التوسيع» يمهّد لقبول ما ليس منضوياً

مستوى التوصيل الشعري؛ الجمالي مهيمناً على التصور العام للقصيدة وفهم شعريتها.

وإذا كان الشعر المنشور قد سبق ما عرف بالشعر الحر (متعدد التفعيلات والقوافي) فإن ذلك لم يكن إلا خدشاً بسيطاً على سطح ذلك الجسد المتكون في سياق تاريخي يتمدد فيه مفهوم الشعر على أنه نظم فيشمل قراءة القارئ أيضاً.

وفي مرحلة لاحقة هي لحظة الحدأة المعلنة لكتابة قصيدة النشر سيعاد النظر بنصوص الهوامش وبعاد ترتيبها في سياق جديد من التطور النصي النوعي بعد أن أضعفت حلقات لتجديد في النصف الثاني من هذا القرن أجزاء من مداخل هذا الجسد ومنافذه، وفكّت - بصموبة بالغة - ارتباط التاريخي بالأدبي، وعزلت دراسة الأدب عن منشئة وبيشته وتاريخيته، وإن ظلّ ذلك على المستوى المدرسي قائماً حتى يومنا.

ولاشك في أن جهود النقاد العرب المستبشرين بالمناهج النقدية الحديثة كان لها الأثر الفاعل في ذلك؛ بالرغم من أن بعضنا لا يريد أن يرى هذه الحقيقة أو يتفحصها، إلى جانب المنجز النصي نفسه وهو يتراكم كماً ونوعاً واتجاهاً. وهذا لا ينفك أيضاً عن الاعتقاد بالحرية وحق التجريب والمغامرة مما تبلور على المستوى الإنساني والحياتي في الحقبة ذاتها التي استدارت فيها الشعرية العربية لتتركز إلى قوانين ونظم وأساليب جديدة.

وكان آخر الصلات بالمناهج الحديثة ذات الفاعلية الشديدة في قبول الأشكال والأنواع الشعرية الحديثة؛ تأثر النقاد العرب بمناهج القراءة وجماليات التقبل التي نهبت إلى «الأثر» عبر إحياء دور القارئ وفعل القراءة الذي يبنى العمل الفني بوساطته حيث لا يعود جوهر العمل ومعناه إلى النص - ولا إلى كتابه بالضرورة - بل إلى تلك الإجراءات التي «يتم فيها التفاعل بين تخيل القارئ والبنى النصية»^(١٥). ولهذه الانتقال في تاريخ الشعرية من النص إلى القارئ وقراءته دور مهم في إعادة الهيبة للتلقى بعد حذف المحمول الإيديولوجي للتغيير وخدمة الجمهور وتلبية حاجاته

ضمن إطار النظم، وبلفت إلى وحدة الفنون وانتشار روح لشعر في أشكال ومقاربات لم تكن على لائحة المهتمين بتوليد قوانين الأدب وتعميد أساليبه. وقد جرى ذلك على مستوى التلقى أيضاً. فذهبت جهود القراء إلى مؤلفات نثرية يتعلموا أثر الشعر فيها. وتسمى سوزان برنار كتاب نيتشه (هكذا تكلم زرادشت) واحداً من هذه الآثار التي توافقت مع حمى البحث عن نداء الحياة وحيوية الإيقاع والصور أيضاً^(١٣). ويسر هنا عامل آخر يعزز هذا التوسيع من خارج الشعر المكتوب، وأعني به الترجمة الشعرية من اللغات الأخرى. فالترجمات الشعرية تبلبل منظور القارئ وأفق تلقيه لأنها تمنحه إحساساً (أو أثراً) شعرياً بكلام لا يخضع للقواعد القارة في نفسه نتيجة لخبرته بالنوع الشعري المعروف. فكانت ترجمة الشعر سبيلاً لتصحيح منظور القراءة وتعميداً لقبول الشعر في الشعر^(١٤). وهذا ما حصل - على سبيل التمهيد - في تقبل الكتابة الشعرية العربية الحديثة. ولا شك أن الأشكال الشعرية المصنوعة (الشعر الحر والنثر خاصة) كانت لها مساهمة واضحة في الوصول إلى قوتين جديدة تتسع لتقبل ما ليس بنظم شعري تقليدي وقراءته على أنه شعر.

أما في تاريخ الشعرية العربية فانسأنة تأخذ بعداً آخر أكثر عقلانية ومحافظة بسبب ضخامة الجسم الشعري العربي الموروث؛ وقوة الإيقاعية الشعرية المستقرة؛ واكتمال دراسة النظم الشعري في جوانبه المختلفة، وتكون أفق القراءة وفق تلك القواعد التي أضحت جزءاً من ماضى الأمة وتاريخها القومي الذي يجب ألا يمس كأى مقدس آخر. إلى جانب اختلاط تاريخ الأدب وسيرة الشاعر وإيديولوجية النصوص المجسدة عبر أغراضها وموضوعاتها ومضامينها، مما رتب أولويات فنية وجمالية بتأخر بسببها النظر إلى شعرية العمل الأدبي وقوانينه النصية فكان ذلك المركز القوي الطارد لأية محاولة للخروج على تقليد الشعر وبروتوكولاته وقوانينه ووضعها في الهوامش المنسية. وكان علينا أن ننتظر طويلاً لإحياء - وإنعاش - المنظور الشعري الخالص المنقى في العوامل غير الأدبية أو تلك الآتية من خارج النصوص.

وظل الجسم الشعري العربي يرفض بشدة أية نتاجات مغامرة أو طارئة على آليته. واستمر مفهوم القصد على

سلسلة تناقضات أكثر أهمية تبدأ من اسمها الذى يحيل إلى صدين: قصيدة / نثر، وتربئائها العام الذى يقرن النظام بالفوضى، وصولاً إلى دلائنها القائمة على إشراقيتها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلى المجرد.

ولم ينتبه الكتاب المبكرون إلى ميزة أخرى أشارت إليها برنار تكمن فى طبيعة قصيدة النثر التى تقودها إلى «التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة منها كالأقصوصة»^(١٨)؛ فهى إذ حطمت الإيقاع الخارجى تماماً أفسحت حيناً كبيراً لاستضافة السردى فى الشعرى انطلاقاً من جوهرها الدلالى ذاته. فإعمال قصيدة النثر للجانب الصوتى يجعل اعتمادها الأول فى بنائها على الدلالة مع ملاحظة «أن العناصر الدلالية وحدها تكفى لخلق الجمال المطلوب» كما يلاحظ كوهين الذى يصف قصيدة النثر بأنها «قصيدة دلالية»^(١٩). ويتعين علينا هنا ألا نفهم الدلالة بوصفها نتيجة حتمية لوجود الدال والمدلول. ففى الشعر تختزن القصيدة دلالتها فى منطقها الخاص، وبنائها، وحدثها، وفى بلاغة الصياغات، وما فى لغة القصيدة من توترات صورية، وتوازيات إيقاعية، ومطابقات، وتكرار، وتعينات سردية تعكسها ضمائر التلطف، أو المحاورات، والوصف، وسوى ذلك مما يقوم باكتشافه القارئ الذى يتولى تنظيم المقروء وبناء الدلالة.

ومن أبرز مهمات القارئ التى ينجزها بفعل القراءة إظهار قوة التناص التى يدخل فيها النص المكتوب بعلاقات متنوعة ومختلفة السبل مع سواء من النصوص المتعددة، والمختلفة بدورها والمتسعة للإشارات، والتلميحات، والتضمينات، والمعارضات، والمفارقات، وسواها من أشكال التناص الممكنة. وهى تشكل عبئاً على القارئ، وتتطلب جهداً معرفياً وخبرة وإحاطة تعوز الكثير من القراء، فتفوتهم حكمة القصيدة ودلائلها وبلاغتها، فيرونها بالغموض غالباً.

ولاشك فى أن السرد، الذى تجتلب تقنياته من النثر أساساً، يتطلب تنظيمياً يناقض الفوضى الظاهرية فى قصيدة النثر. وهذا مظهر آخر لتناقض قصيدة النثر وصعوبة تقبلها وتلقيها. ومن أبرز مظاهر التنظيم فى السرد ذلك الانضباط الواضح فى الضمائر وتسلسل القصص وإحكام الوصف وإدارة

المباشرة فى فهم النص. وأصبح للقارئ وقراءته مهمة ترتيب تاريخ خاص للأدب وللأنواع والأجناس الأدبية ولأفرادها من النصوص. وبذا انتعشت نظريات الأثر أو الوقع وتراجعت المقصدية، وبالضرورة تراجع ما استنته من سنن وثوابت وقواعد للنصوص.

وباستنفار خبرة القارئ ومعرفته أصبح ممكناً التعويل على قدرة القراءة فى استجلاء شعرية النصوص الحديثة. وتقدمت قصيدة النثر لتخاطب عبر الوقع والأثر، بنائها الشعرى المختلف، أفق قراءة المتلقى، وتبحث معه عن مناطق الشعر فيها. والقارئ الحديث يكف الآن عن التحدث عن النصوص أو التحدث إليها، مستبدلاً بذلك الحوار معها. وهذا ما سمح بترسخ التوجهات الشعرية الحديثة واستمرار انطلاقتها وتكوينها. وقد أعاد النقاد العرب قراءة النصوص الموروثة على هذا الأساس، ووجدوا فيها من خلال الخطاب النقدى المتجدد المناظير والرؤى ما لم يكن مكتشفاً من قبل بواسطة القراءة التاريخية أو المضمونية أو النصية المنغلقة.

وصححت نظريات القراءة وجماليات التقبل مسار الخطاب النقدى الذى انبهر بالبنوية والأنساق النصية المغلقة، حتى غدت النصوص موضوعات تصب عليها الذات القارئة شعورها ووعيها وخبرتها ومعرفتها وتعيد خلقها وتجسيدها.

٣ - قصيدة النثر: الخصائص النصية والمزايا الجمالية

لاحظ الدارسون ما فى مصطلح «قصيدة النثر» من تناقض ظاهر^(٢٠) وتشويش؛ إذ إنه يجمع نقيضين بالإضافة. وكأن المصطلح يمثل التناقض المفهومى لهذا النوع الحديث. فمفهوم قصيدة النثر كان مختلطاً فى المحاولات الغربية والعربية المبكرة بالنثر الشعرى أو الشعر المنشور القائم على التدايعات والمناجيات والفضاءات الصورية وبلاغات العبارة والصياغات المنحبة المتميزة بسيل من الهيجانات اللغوية والعاطفية والخيالية. كما أن الازدواج والتناقض كامنان فى قوانينها المقترحة كما شاعت أوائل الستينيات لدى شعراء مجلة (شعر) وتبريرهم النظرى لمحاولاتهم المبكرة، حيث نقلوا ملخصاً لما رأت سوزان برنار أنه يعد خصائص لقصيدة النثر مثل: الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانبة^(٢١)، دون الالتفات إلى

بالوزن الشعري وثوابته العروضية وبالقافية وترتيبها البنائي. بينما يقدم النشر «إيقاعات» تنجزها النصوص داخلياً، وتكون في المعادة وراء المكتوب أو داخله، لا أمامه أو خارجه. وهذا الفرق بين موسيقى الشعر وإيقاع النشر هو الذي يخلق مساحات الأثر المتحصل في أفق قراءة المتلقي ويدعوه إلى ملاحظتها، لا كما تقدم نفسها في الشعر بخطابية ومباشرة وغنائية حادة، بل بهدوء وتسلسل ومنطق يتسم به النشر خاصة.

أخيراً، يتطلب النشر انصهار عناصر المكتوب انصهاراً قوياً تذوب فيه خصائص ما يقذف النص إلى مصهره من استعانات ورؤى وعناصر.

أما في الشعر فتتحد العناصر محتفظة بخصائصها ومزاياها، منفردة ضمنى واحدية النص ومركزية المتحصلة من الطابع الغنائي للشعر، المتحصل بدوره من تراكم أفراد جنس الشعر عبر تاريخ قراءته وكتابته.

ويمكنني أن أصل إلى التناقض المفهومي في مصطلح قصيدة النشر من خلال المقارنة التالية:

الشعر	النشر
الفوضى	التنظيم
القصص	الأثر
الترهل الصوري	التكثيف البنائي
التركيب اللغوي	التركيب الدلالي
الواحدية النصية	تمددية التناص
التمركز الغنائي	التمدد الثقافي
التجريد	التعيين
المشافة	القراءة
الاتحاد	الانصهار
الموسيقى	الإيقاع

التلفظات والمحاورات بكثافة تجافي الترهل الصوري والهيجان اللغوي والسبولة العاطفية في الشعر. وأوضح تنافر يحسه القارئ بين الشعر والنثر هو رفض الغنائية بوصفها وجهة نظر أو موقف يتموضع فيه الشاعر بـ «أنا» الضخمة مسلطاً ذاته على الموضوع، مسخراً تراكيب اللغة والصور والدلالات والإيقاعات لإنجاز المهمة الغنائية لقصيدته. فيما يدعوه السرد لتهذئة مظاهر «أنا» بإزاء «أنا» النص و «أنا» العالم بوصفها قطبين لازمين - إلى جانب «أنا» الشاعر - في كل عمل شعري.

ويميل المنظور السردى إلى البحث عن تجسّدات أو تعينات للأفكار المعبر عنها سردياً. فيما يسم التجريد كتابة الشعر، وتصنع اللغة فيها فضاءاتها الخاصة التي تتحصن عبر الأنساق بسياق خاص لا تفهم إلا من خلاله.

ويجر هذا التمرکز الفضائي المجرد قصائد الشعراء إلى مزيد من التجريد، بمقابل التمدد الثقافي المكثف الذي يهبه النشر الأفكار وهي في حالة تعين وتجسّد. وهذا ما يدعونا للقول بثقافة النص الشعري الحديث بوصفه بديلاً للغنائية السائبة.

ويلزم الأمر تكثيفاً واقتصاداً حيث تُشتت الترهلات اللغوية والاستطرادات مراكز السرد وبؤرته وأصواته وفضائه وتسمياته. ويكون النشر في حالة كهذه متجهاً إلى «أثر» المكتوب في القارئ لا إلى «القصيدة» من البناء الأدبي وإنجاز برامج النص وخططة المسبقة.

وأخيراً، يكون قطب النشر في «القصيدة الشعر» داعياً لإنجاز «قراءة» أو تحقيق نص كتابي على مستوى التوصيل الفني والتلقي الجمالي، أما الشعر فينتجه إلى مناطق المشافة في الإرسال والتقبل لتحقيق المهمة المقصودة من نظم الشعر، فيدعو إلى تحقيق موسيقى خارجية في الشعر تحف بالأفكار والدلالات والبنى النصية، وتشغل الرسالة الشعرية بمواصفات هذه الموسيقى ومستلزماتها سواء أكانت داخلية: كالجاناسات والتصادى اللفظي والتراكيب اللغوية، أو خارجية تعين

وترجمة النصوص ودرجة الوعي بقصيدة النثر على مستوى كاتبها من قبلهم أو تلقيها من طرف القراء والنقاد.

والإحاطة بتجارب هذا الجيل تستدعى مسحاً واستقراءً ومتابعة لا أدعى أنني أتوفر عليها الآن، وهى ليست من مهمات البحث أصلاً. لذا، سأختار عينات نصية ليست إلا نماذج تتضح من خلالها مزايا وخصائص معينة أسعى إلى توضيحها وتقريرها من خلال هذه النصوص.

وأول ما ألاحظه فى هذا المجال من مزايا عامة مشتركة، أن هذا الجيل يبدأ الكتابة وتنهض نصوصه من أرض أكثر استقراراً واطمئناناً، بينما كانت أرض الانطلاق للجيل الأول أشد تموجاً وقلقاً. بفعل الرفض الذى قبلت به قصيدة النثر مطلع الستينيات ولعمدو لاحقة، واختلاط الأنواع المكتوبة المشوشة على النوع المقترح (تجارب يوسف الخال وجبرا وتوفيق صايغ، مثلاً، فى الشعر الحر أو المنشور الذى كان ينشر ضمن السياق الخاص بقصيدة النثر)، وغياب الأساس النظرى النقدي الذى يفرز تلك الاختلاطات ويشير إلى المستجدات الفنية والجمالية المبررة لقصيدة النثر. فضلاً عن المشاكسة والموقع الدفاعى الذى اضطر شعراء الجيل الأول إلى تبنيهم أو نعتيم كثير من المفاهيم والمبادئ الأساسية لكتابة قصيدة النثر فكان من أبرز مظاهر ذلك، الإحساس بأن كل «كلام» منشور فى أسطر دون وزن وقافية ينتمى إلى قصيدة النثر، أو أن جذرها الأوروبى كافٍ لمغايرتها واختلافها وغربتها.

غير أن الحماسة الأولى واختلاط المكتوب وحس الاغتراب فى تجارب الجيل الأول يجب ألا تقلل من أهمية ما كتب من نصوص وما أنجز من مهمات على طريق مشروعية قصيدة النثر العربية وجمالياتها، الأمر الذى نتلمسه فى تأثير شعراء ذلك الجيل فى تجارب الجيل التالى أو الثانى وكتابة نصوصهم بالرغم من أن ذلك ليس عاماً أو مطرداً ونهايياً. كما أنه لا ينقص قيمة التجارب الجديدة أيضاً بل هو أمر طبيعى ومنطقي وليس التنصل منه والاستنكاف أو الاستعلاء عليه إلا ادعاء فارغ لا يقول به الشعراء المعنيون بتطوير كتابتهم^(٢٠).

*

ولا يعنى ذلك بأي حال (إطلاق) هذه المزايا على النصوص، لأنها تتخفف فى سعيها إلى التحديث من كثير من معوقات توصيلها، وتنجز حداثتها على أساس التقريب دون تهيب أو تردد بين الشعر والنثر. وهذا هو لبّ برنامج قصيدة النثر وأساس وجودها بما هى نوع متقدم فى الكتابة الشعرية المعاصرة.

المعاينة النصية: الفرضيات النظرية والتعينات المتحققة

خلاصة، واستعداداً من مؤثرات القراءة والتقبل، والانتقال من القصد إلى الأثر، أقول إن دراستى تقوم على نحص:

١ - منظور السرد المهيمن على قصيدة النثر.

٢ - مهمة تنظيم المقروء النصى التى يقوم بها المتلقى.

٣ - معاينة شعرية الأثر.

٤ - ملاءمة الفوضى والتنظيم فى النصوص.

سنلاحظ أولاً أن الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر الذى التفت حول مجلة (شعر) وباتجاهات متباينة، يمثلها أدونيس وأنسى الحاج وشوقي أبوشقرا، قد حمل فى تجاربه، بما أنها مبكرة ورائدة كثيراً من أخطاء البدايات سواء فى الحماسة التبشيرية والتطرف فى المغايرة والمغامرة والاختلاف، مع جزء ضرورى من الخسائر يتطلبه التبرير النظرى والمنافحة عن النوع الجديد الملعون من أطراف متعددة، يقع بعضها قريباً من موقع التحديث المفترض لقصيدة النثر، وأعنى كتاب ما يعرف بالشعر الحر.

وأحاول فى هذا الجزء من الدراسة أن أستمد أسانيدى وأدلتى من المستندات النصية للجيل التالى لشعراء (شعر)، وهم الجيل التالى أو الثانى فى حلقة كتابة قصيدة النثر العربية. ولا شك فى أن لى من المبررات الخاصة ما يسمح بهذا التججيل سواء فى مكونات هؤلاء الشعراء وقناعاتهم النظرية، أو طبيعة نصوصهم والمؤثرات التى وقعوا تحتها، والأفق الذى وصلت إليه تجاربهم بفعل تراكم الكتابة

٧ - نظام الجملة وطرق الصوغ وبناء النص لغوياً بتنظيم دقيق.

٨ - تعيينات السرد المكانية والزمانية والتسميات والمحاورات.

٩ - استثمار سطح المكتوب خطياً ودمجه في المتن النصي.

١٠ - تمازج آفاق الدلالة وتنوعها رغم طغيان السخرية والتمرد.

وقبل أن نعرض المستندات النصية نحترز بالقول إن اختيار النماذج المرفقة أو المستشهد بها لا يعنى آية معيارية أو تفضيل لنص على سواه من نصوص الشاعر نفسه أو غيره من الشعراء. فليست مهمتى هنا الإشادة بتجارب معينة وتهميش ما عداها بل كان المعيار الوحيد هو انتساب كتاب النصوص إلى الجيل التالي لرواد القصيدة الشعرية، ومن زاوية فنية كان الهدف من المعاينة الإشارة إلى المزايا التي استقرأنها عبر قراءتنا المستمرة لنماذج قصيدة النشر، وذلك يعنى بالضرورة وجود هذه المزايا والخصائص فى نماذج لم ندرسها لأسباب واضحة تتعلق بالإطالة وتوفر النصوص.

وفى تشخيص البؤرة النصية أو المولد المركزى للنص سوف نستعين بالعتبات النصية، ومن أبرزها عنوان القصيدة وإهداؤها أو المفتاح الذى يتصدرها، ومكان كتابتها وزمانها.

ففى نموذج جان دمو «مسالك غير سالكة»،^(٢١) يضعنا الشاعر إزاء طريق مغلقة وخواء وعبث ولا جدوى. فالمسالك توجد ليسلكها الناس وصولاً إلى أهدافهم. لكنها هنا عسية، غير سالكة يؤازرها الخذلان الشخصى المتحقق من تقابل صورة الأحلام العريضة الطموحة (أرخبيلات) وصورة خوائها وانقراضها وتحويلها إلى أوهام، تنتهى بجملة قاطعة مباشرة: «لا انتظار بعد».

وهذا ما نراه أيضاً فى نص خالد المعالى «خيال من قصب» حيث يشدنا العنوان المضاعف، بما هو وجود نصي؛ فهو عنوان للقصيدة وللديوان أيضاً. وذلك يوجّه القراءة

كان الانتقال من الغنائية فى الخطاب الشعري التقليدى، من خلال النزوع الدرامى فى القصيدة التجديدية، إلى قصيدة النشر المستندة أساساً إلى السرد يلخص بشكل من الأشكال موقف «الشعري» من تقبل «النشري» واستثماره وامتصاص مزاياه داخل بنية القصيدة. ولم يتم هذا الانتقال إلا بصراع قوى بين الغنائية والدرامية. وقد ظل أثر الغنائية واضحاً فى تجارب شعراء كبار من الجيل التحديثى الأول (مثل أدونيس) حيث تهيم «الأنثى» الشعرية على زاوية الخطاب وتحرك القصيدة، بما فى الغنائية من موسيقى ومباشرة وصوت عال.

لكن الجيل الثانى ينصرف إلى داخل النص وينى بلاغة النص الحديث على حياد لغوى وصورى وعاطفى ظاهرى، بينما يخفى موقع الشاعر وأناه بذكاء ودراية، حتى لتحسّر به فى مقدمة القصيدة إيديولوجياً وفنياً رغم اختفائه متلفظاً.

وهذا هو أبرز جوانب الاقتراب من السرد فى قصيدة النشر.

لكن السرد يأخذ تعيينات متعددة نحاول هنا إجمالها بوصفها مظاهر نصية، نسوق الأدلة النصية عليها لاحقاً؛ وهذه المظاهر هى:

١ - تحديد البؤرة النصية أو المولد والمركز. وهو أبرز مهمات القارئ.

٢ - الاختزال والتكثيف الصياغى سواء اتصل بطول القصيدة وقصرها أو بدلالاتها.

٣ - بنية التكرار بشتى أساليبها.

٤ - البناء المتنامى تجسداً للوحدة والكلية النصية.

٥ - تحرير الواقعة من تسلسلها الحياتى وإدماجها فى سياق الوقائع الشعرية.

٦ - اعتماد التناص وإذابة عناصره المتنوعة رمزاً وإشارة وتضميناً فى النص الجديد.

صوب مركزية النص الذى يشف عن وجود ضبابى أيضاً. هنا «خيال» ضعيف لجسد غائب، خيال من قصب هو بعض لعب الطفولة وفروسياتها الدونكيشوتية. لكنه خيال خاسر. ومن هذه البؤرة تتولد جمل النص الكبرى على مستوى الموضوع والصياغة. فالخيال مغطى برماد جزر، يفرق فى زمنه الذى مرّ كالتكات المضحكة. وكل شئ هنا يكتسب قوته من الماضى. أما الذى ظل فهو الخواء: الأثر فى قعر الفئجنان الفارغ والبيوت المحترقة فى الشمس.

ولا يكاد القارئ يجد أية صعوبة فى تعيين «الحالة» الشعرية فى النموذجين، وتصبح الصياغات تعزيزاً لوجود البؤرة أو المولد المركزى الذى يصل عبر سلسلة صور تؤكد اتجاه القصيدة ويتوحد فيها أفق القراءة وأفق النص دون بلبل أو غموض. وهذه المهمة الموضوعاتية لا تسطح النصوص أو ترهنها بالمباشرة الفجة أو الخطابية؛ لأن وجود أنا الشاعر رغم كشافته؛ يشير إلى ما حوله فى تأمل حزين وبائس هو بعض مزاج القصيدة النثرية التى تكاد تعبر عن مزاج سوداوى له ما يبرره حياتياً وفلسفياً.

فى نموذج عباس يبيضون «سلاالم»^(٢٣)، تأمل ظاهراتى عميق يتحول فيه المكان إلى شئ للتأمل، بعد إسقاط الشعور والوعى على وجوده. فالخلاء وحده يمكن «سماعه» يصعد درجات السلام. والانزياح المتحقق بالفعل «أسمع»، مسنداً للخلاء، يحفزنا ونحن نتأمل سلاالم النص على تخيل الوحشة القاسية؛ ليس سوى «خطوات مفقودين» لكنهم موجودون وطرقتهم مأهولة. فى هذه اللحظة تتأث القصيدة بحضور قوى لغياب هؤلاء المفقودين وهم يشدوننا إلى خطاهم الحاضرة التى تصنع «ثرثرة السلاالم». إن قصر القصائد الثلاث (تترواح أبياتها بين ١١ و ١٤) لم يشعرنا بأى فراغ أو بتر، بل نشعر أن أية إطالة هنا ستكون ترهلاً لا يخدم تعميق بؤرة النص أو نقطة انبشاقه. ورغم أن الموضوع واضح والذات متقدمة فيه، لم نشعر بثقل الغنائية أو المباشرة؛ لأن البؤرة ترسل إلى أطراف النص وتعيد إليها تأملات وصوراً تتنوع قريباً وبعداً، لكنها ليست مناسبة للتغنى وتأكيد الأنا الطارئة على الموضوع. وفى نموذج زكريا محمد «القتلى»^(٢٤)، نجد تيمة تستدعى موضوع نص عباس يبيضون

«سلاالم»، لكن التقنية هنا مختلفة. فالشعر يبدأ بسؤال، ويحرف الدلالة من الشجر إلى القتلى. ونحس دون تسمية أن الطفل يسأل والكبير يجيب. وإذا كان مفقودو يبيضون قد ملأوا الطرقات والسلاالم بخطاهم، فإن قتلى زكريا محمد ينتظمون فى صفوف كطلاب مدرسة أو صف أشجار طويلة، لكنهم لا يستطيعون دخول المدينة، لأن قتليهم الأحياء - ضعفاً - ينتظرونهم بالسهام والنيان عند أبواب المدينة المقفلة.

كأن النص جملة شعرية واحدة محورها السؤال وإجابته. وتلك بلاغة التكثيف والاقتصاد فى قصيدة النثر. أما الدلالات التى تثيرها النصوص السابقة، حتى بعد كشف بؤرها ومراكزها المولدة، فهى كثيرة تخف بالأبيات وتمتد بعد نهاية النص، بل ربما أثارت الكثير بعد الانتهاء منها.

شعراء قصيدة النثر لا يسمون موضوعهم، لكنهم يدورونه ويناورونه للإمساك بطيفه الذى يتسلمه القارئ كما يمسك رجل الآثار بلقية مهمة ليصنع لها معنى.

ويلزم تحديد بؤرة للنص أن ينتبه القارئ إلى التكثيف والاختزال الصياغى سواء أكانت القصيدة شديدة القصر (من بيتين أو ثلاثة) وهو ما عرف بقصيدة الومضة^(٢٥)، أم قصيرة تطرد بيناتها الخكم أية استطلاعات أو ترهلات.

وصعوبة هذا النوع من القصائد بالغة القصر لا يكمن فى بنائها المقتصد وتماثل دلالتها فحسب، بل فى حاجتها إلى قارئ نظير لإيقاعها، يمكنه إدراك حكماتها وبلاغتها ولا يبحث عن شروح أو تمددات لفظية وصورية وعاطفية باذخة، قارئ يتعقب أثر النص فى نفسه ولا يبحث فى النص عن كل شئ وجوداً تاماً ومكتملاً.

فى ثلاثة أبيات يرينا فرج العشة ما فى الشعر من نمرود ومروق فى قصيدة عنوانها «شعر»^(٢٦):

فتى بهى

عصى أمه

وتزوج النار

ويرسم صلاح فائق فى أحد مقاطع قصيدته «مقاطعات وأحلام» لوحة متناظرة الأطراف^(٢٧):

من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج.

أريد أن أنظف عينيّ

من شبك القمر الممزقة

وستائر النوافذ الموصدة

فالصياغة المحكمة هنا توازن التكرار المتراوح الذى ينبهنا
فى كل مرة إلى عضو أو جزء من الجسد، ثم المجرور المراد
تنظيفه، وهو عنصران دائماً:

أريد أن أنظف

رأسى قلبي عينيّ صونى

من بقايا الموعظة من حطام الحب الأول من شبك القمر الممزقة من أكسير الأغنية

والكلمة الطيبة وشظايا الزجاج وستائر النوافذ الموصدة والنداءات
المعتودة

ويستمر هذا التقسيم المتكرر ليخلق إيقاعاً داخلياً خاصاً
يعضد الدلالة وينبه إلى الانزياحات الشعرية التى يقوم عليها
النص سواء باقتران التخيل بالواقعى (شباك القمر) ستائر
النوافذ (حطام الحب/ شظايا الزجاج) أو تخوير الاستعارة
(سيماء السلالة / أغصان شجرة العائلة)...

وكى لا يضل القارئ منتظراً ما يريد الشاعر، تستدير
القصيدة فى نهايتها إلى إرادة إيجابية ليعلم الشاعر:

أريد أن أمشى وحيداً

وأغلق باب الحظيرة ورائى.

وإذا كانت هذه القصيدة تنبنى على تكرار متصدر أو
متقدم على أبياتها، فثم نص آخر هو «تعزيم»^(٣٠) يجمعه
التكرار فى أواخر أبياته التى تختتم بالبياض مؤثلاً (بيضاء)
ومذكراً (أبيض) وصيغة المثى منهما (بيضاوان - أبيضان):

يدك الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء

الكاحل الذى يلمع فى ليل عينيّ أبيض

كتفك السامقان أبيضان ولوح الصدر أبيض...

وكما يلاحظ القارئ، فثم تكرار للبياض فى البيت نفسه
أحياناً، إلى جانب التكرار غير اللفظى، والمتحقق بذكر أعضاء

رجل يلاحق طائرة

بعينيّـه

طائرة تلاحق رجلاً

بقنبلـة

هذه النصوص، بكلمات تتراوح بين ست وثمان،
تتطلب استقصاء طويلاً على مستوى الدلالة. فهى تعين
موضوعها وتحكم صياغته على مستوى التركيب. فنص
صلاح فائق يقوم على تقديم «رجل» مرة «وطائرة» أخرى،
ويغير الجار والمجرور «بعينيّ» بقنبلة، ليسمح لقارئه تخيل
المشهد العنيف: براءة الرجل الأعزل (يلاحظ الطائرة بعينيّ)
وبشاعة الحرب (طائرة تلاحقه.. بقنبلة).

والتكثيف يتحقق أحياناً بالتكرار الذى يبنى المشهد
جزءاً. وعلى هذا تقدم قصيدة عقيل على^(٢٨) «امرأة ٣»
حيث تنصدر الأبيات العشرة كلمة «أسمعك» متبوعة
بموتيفات مصوغة أحوالاً فى الغالب؛ فلا نحس مللاً بل
تسليم تأكيداً على وجود المرأة المتكررة:

أسمعك فى الجسد طيوراً معبأة

أسمعك فى شبح يحتفى بتسلقى

أسمعك تترنمين وأنت فمى

أسمعك فى النهارات مسفوحة...

ونخشى عند القراءة أن يسترسل الشاعر ويصعب توقف
النص، لكنه يجد نقطة النهاية فى خلاصة بليغة ترتفع بالنص
فوق الميوعة العاطفية أو الغزل العادى:

أسمعك فى القصيدة، وأنت فرحى كله

ويكون التكرار متراوحاً بين بيت وآخر (أو ثلاثة) مع
الاحتفاظ ببناء الجملة الشعرية فى نص أمجد ناصر «أغصان
مائلة»^(٢٩) حيث يتصدر الفعل «أريد» متبوعاً بمصدر مؤول
ومفعول به:

أريد أن أنظف رأسى

من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة.

أريد أن أنظف قلبي

ويكون التكرار مقطعيّاً في نوع ثالث يخدم البناء المتنامي ويزيد ارتباط المقاطع في بنائها وتطوير الدلالة معاً. ونمردجنا، هنا، لعبد الرحمن طهحازي «جنازة أنكيديو» (٣٢) المكوّن من تسعة مقاطع مرقّمة، كل مقطع يضم عدداً من الأبيات يساوي رقم المقطع:

المقطع - ١ - بيت واحد

المقطع - ٢ - بيتان

المقطع - ٣ - ثلاثة أبيات ...

لكنها كلها تبدأ بالبيت الأول نفسه:

الطبيعة سقطت من يدي

وهي إشارة لموت أنكيديو وثناء جلجامش له. والتقطيع هنا ليس شكلياً بحجة توافق المقاطع رقماً وأبياتاً بل هو يخدم النمو ووحدة النص الكلية؛ إذ تتصاعد نبرة الأسى والثناء من مقطع إلى آخر حتى تنتهي بمناداة أنكيديو (أو نديه) ثلاث مرات.

ولم يتوقف البحث عن تكرار كلمة أو عبارة بشكل عشوائي لأن هدفنا هو إبراز التنظيم الذي تتسم به قصيدة النثر بمقابل فوضاها الظاهرية المتحصلة من انفلاتها الإيقاعي، بالقياس إلى الرتبة الوزنية والتقفية الشابتة أو المتناوبة.

في نص طالب عبدالعزيز «أصدقاء» (٣٣)، تنمو القصيدة وتتصاعد وحدتها تجسّداً ووضوحاً بوسيلة التكرار غير المتناظر الذي ينكسر بالاستطراد الصوري فلا يغدو حاصل جمع أو نتيجة:

البكاؤون

البكاؤون أصدقاؤى

الذين مرت السيوف على أعناقهم

ولم تترك إلا بريقتها في الاكتاف

البكاؤون

الذين ساروا أمامى إلى المناحر

ونحيبهم في أضلاعى

جسد المرأة وأشياؤها بحيث تتراتب عمودياً في البدايات أسماء لأعضاء الجسد ولوازمه، وفي النهايات تتراتب ألفاظ البياض. أما النهاية فتحقق المفارقة اللّونية لصالح البياض فيصبح الدم المسفوك: دم الشاعر أبيض أيضاً - مع تكرار أبيض مرتين.

نلاحظ هنا تعقيد التكرار وحصاره للقراءة فكأنه قوسان يؤطران الملفوظ الشعري كله، لكنه إطار ذو منفعة - إلى جانب متعته - إذ يشعر القارئ بطغيان البياض ويوصل رسالة القصيدة الحسية المتعالية كالابتهالات الكهنوتية أو قصائد نشيد الإنشاد - وهي تخيلنا إليها بالصباغة وتأليف الجمل.

وأقل من هذا التكرار تعقيداً ما يغدو جمعاً خطياً غير مركب ينتهي بحاصل الجمع أو النتيجة التي ينتظرها القارئ؛ لأن نقصان الجمل يشرح هذا الانتظار. ومثالنا هو نص قاسم حداد «من كل ذلك» (٣١) حيث يتصدر حرف الجر (من) كل بيت من أبيات القصيدة محققاً إيقاعيتها الداخلية المميزة بالتقاط الموتيفات وصولاً إلى النتيجة:

من وجع النوافذ التي...

من التريص للحلم...

من الشبهة الأخيرة...

من الرسائل

... أتكون كتاباً يتحول إلى صفرة السنايل...

ولكن أسلوب التكرار بتنوعه الذي يسمح به فضاء النثر والاسترسال الصياغي يعكس - كذلك - الانضباط البنائي المتنامي في قصيدة النثر، سواء أكان التكرار معقداً أو بسيطاً. إذ يمكن حتى في النوع الثاني (نموذج قاسم حداد) أن تشكل تصوراً مجرداً للتكرار يوضح الفرق بين النوعين، غير أنه يؤكد الدقة الصياغية وتوخى الوقع من تأكيد التكرار:

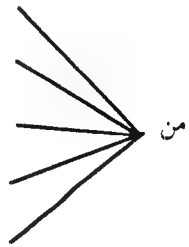
وجع النوافذ

التريص

الشبهة أتكون كتاباً

الرسائل

تضرع الخبز..



نحيب قطارات تائهة

الذين حلّ عليهم الظلام قبل الأوان

الذين....

يتوكأ على مفردات من حياة أرثور رامبو ويتابع خطواته في تطوافه ويعرض مأساة اغترابه ومرضه. لكنه يحكى عن كائن آخر لا تحدد الوقائع التي عاشها في حياته الحقيقية مفردات حياته الشعرية، أى تلك التي يشكلها النص.

وفي «نشيد إلى مدينة مستعادة»^(٣٦) يكتب سركون بولص عن مدينة غير مسماة، لكنها مهجوة في البيت الأول إذ يخاطبها:

قاتلة القصائد بكل الوسائل الممكنة..

وإذا ما عدنا إلى العنوان «نشيد...» لاستطعنا تلمّس السخريّة التي ينظر من زاويتها سركون إلى مثل هذه المدينة: قاتلة القصائد ورامية الأجنة في المزابيل ومهمشة السكاري والشعراء وملوثة الفضاء بالدخان.. لكنها ليست مدينة أرضية. إنها مصنوعة من شعور ووعي خاصين، وهى «مستعادة» كما يشير العنوان، بمعنى أنها تنبثق من الذاكرة. وفي التناص الذى يتوسع ليشمل مفهوم إعادة حياة عدد من النصوص فى النص الجديد، والالتقاء بها فى أفق القصيدة، نجد معالجات مختلفة تتدرج من:

١ - الإشارة إلى النص الأول واستدعائه بدءاً من العنوان، ومن خلال أبرز دلالاته. وهو نوع بسيط من التناص، يغدو للنص الأول فيه دور البؤرة، وتتسع موجات القصيدة بدءاً منها.

ونموذج هذا التناص قصيدة «ليل» لسيف الرحبي^(٣٧) المهداة (إلى امرئ القيس). وهى تقترب - وتبتعد - من ليل امرئ القيس، مرة بتضمين عباراته «أرعى سدوله» و «لم يرخ سدوله بعد»، وأخرى بالابتعاد عنه مسافة كافية لإثارة دلالاته. فصورة امرئ القيس «ليل كموج البحر» تتحول فى نص الرحبي إلى:

ليل ...

على شواطئه تلملم الصرخة

أشلاءها من فم الغريق

لكن جوهر التناص قائم على إنتاج نص جديد يتأمل الليل ويضفى عليه صفات عصرية:

وتنتهى القصيدة بالخبر المؤجل ثلاثة عشر بيتاً لنعرف أنهم، أى الأصدقاء، أزهروا عليهم الرمل / واخضرت الفياض / .. وماتوا من الاختفاء.. ويستطيع الشاعر بين قوسى المبتدأ وخبره، أو المطلع والخاتمة، أن يؤث القصيدة صورياً ويتوسع فى تفاصيلها التى لا تنشط عن مركزها أو تنأى.

وإذا اعتبرنا العنوان المنكر «أصدقاء» لافتة أو عتبة، فإننا لن نجد «وقائع» أو حالات لأصدقاء حقيقيين، بل هم أطياف ورؤى مشخصة. فالقصيدة تحرق الواقعة (واقعة الصداقة) من سلسلة تراتبها اليومي أو المباشر وتخرجها من سياقها الحياتي (= اللاشعري) لتضعها فى تراتب أو تسلسل أو سياق جديد لا حياتي (= شعري) وذلك يطلق فضاء الصورة الذى يخلق إليه القارئ - وفيه - ليتسلم وجوهاً غريبة لهؤلاء الأصدقاء «الذين إذا ساروا تبكى الريح / وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلها فى السماء».

وإذا كانت قصيدة طالب عبدالعزيز تنطلق أساساً من واقعة عامة غير متعينة مكانياً، وذلك يسهل تحريرها أو تخويرها لتغدو واقعة شعرية، فإن فاضل العزاوى فى قصيدته «عندما وصلنا إلى بيت كافكا متأخرين»^(٣٨) ينطلق من واقعة متعينة المكان مشخصة الأحداث، ذات مرجعية جغرافية وثقافية محددة هى زيارة منزل فرانز كافكا. لكن ما يقدمه فاضل العزاوى ليس إلا رحلة خيالية ورقية يلاقى خلالها سامسا بطل رواية كافكا (المسخ) وجوزيف ك بطل (المحاكمة) ثم يصل أخيراً ليجد كافكا ميتاً فوق سريره / يحدق من النافذة؛ لقد كان وصولهم متأخراً، والواقعة انتهت حياتياً وشعرياً. لكن ما رأوه فى الطريق جزء مهم من هدف الوصول إليه، فهو «موقف» فكرى أو معرفى من كافكا المذعور (بدلالة بطلية سامسا وك).

وفى نص قريب من نص فاضل العزاوى فى مرجعيته يكتب خزعل الماجدى «عكازة رامبو»^(٣٩)، وهو نص طويل

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار
أو تعقله فى كاس

خضنى وأخبرنى: هل وراء كل صخرة إيقاع
كان يقبع لى فى الهشيم فاتناً وردياً
جاءتنى التى جمعتنى عند: لا تلتزم
فأعلمتها أننى سأكتب:

فحيح المدى فحاخ
وهذه الرمال أقدة...

٢ - استشارة جوهر النص الأول دون تفاصيل، ليقوم
بمهمة شعرية خالصة فى النص الجديد. ونموذجه قصيدة
نورى الجراح «الحائكة»^(٣٨). فالحائكة فى القصيدة عمياء،
تخيلنا إلى بنوب مستغرقة فى الانتظار من خلال حياكتها
المتجددة لما فضت من نسيج قديم. وهكذا الشاعر بـ (أناه)
المعترضة فى القصيدة لا ينزل ولا يصعد، باق بأطراف كسيرة
على مقعد... وتتناظر صورتان بشكل يعمق الحزن والخسارة:

الشاعر ← لا ينزل ولا يصعد ولا يذهب ←
على مقعد ← بأطراف مكسورة

بنلوب ← تفض ما تحوك ← مستغرقة ← عمياء
فيتخلق بهذا التناظر المقتصد والمؤثر مشهد عبثى يضح
باللاجذوبى والخواء.

٣ - إعادة بناء النص الأول بعد تخوير متنة ودلالاته. وهذا
ما فعله فاضل العزاوى فى تمثيل منزل كافكا ومصير أبطاله
المذعورين فى قصيدته التى مرت بنا. وقد تغنى شعراء قصيدة
النشر فى تناصاتهم، معضين القارئ مهمة الاندماج النصى
من خلال ثقافته ودمج معرفته بمعركة النص. وهذا يتجلى
حتى فى عناوين بعض القصائد والمجموعات الشعرية مثل
عنوان أمجد ناصر (سر من رآك)، وعقيل على (جنائن آدم)،
وسركون بولص (الحياة قرب الأكربول)، وسواها مما يدمج
أفق القارئ بنصوص متعينة بوصفها متونا، أو متراكمة
بوصفها متخيلات نصية، تضيف ثقلاً للموضوع أو زاوية
المعالجة الشعرية، وأحياناً لغة القصيدة أو خطابها الخاص.

٤ - وأهم أنواع التناص المحاكاتى ما ينصرف إلى تمثيل
لغة نص آخر أو أسلوبه، وذلك ما أنجزه حلمى سالم فى
ديوانه (دهاليزى والصيف ذو الوطء)^(٣٩) حيث يرينا هذا
المقتطف، مثلاً، استعارته لغة المدونات العربية الشعبية ذات
المنحى الحكائى - وألف ليلة وليلة تحديداً:

أيها الإنسى الدفين

هيت لك أيها الإنسى الدفين

٥ - ومنه التناص القائم على استثمار سطح المكتوب،
ومحاكاة المخطوطة العربية القديمة فى الهيئة الكتابية وتوزيع
الأسطر الشعرية والعناوين والاستدراكات والهوامش، حتى
تبدو الورقة جزءاً من مخطوطة لا يتردد الشاعر فى شطب (أو
تعديل وتغيير) عبارة، والإشارة بالأسهم وكتابة الأبيات فى
حواشى الصفحات وهوامشها، واستخدام الخطوط وعلامات
الحساب والحروف المفردة. وقد أنجز رعد عبدالقادر عملاً
شعرياً كاملاً بالخط أسماء (جوائز السنة الكبيسة)^(٤٠) يقوم
على هيئة المخطوطة مازجاً الشكل السطحي للنص المكتوب
بخط اليد، بمحتوى كامل من خطاب المخطوطة: السحر
والأدعية والصلوات والتكرار والاستطراد متجاوزاً خطأين
قاتلين فى محاولات سابقة عليه أرادت استعارة شكل
المخطوطة من حيث كتابة القصائد باليد دون استثمار خطاب
المخطوط فظل المحتوى عصرياً ينافر الإطار التراثى، وكذلك
الزعة التخطيطية أو الخطية فى الفن التشكلى حيث تغنى
الحروفية أحياناً إصاق الحرف فى عناصر متنافرة على جسد
أو سطح اللوحة، فتؤدى الحروف والإشارات والعلاقات
البديهة دوراً زخرفياً خالصاً.

إن الإفادة من التناص، هنا، تمنح قصيدة النشر إيقاعاً
خاصاً نقرأ لى أسامه، وهو يجعل لها كياناً علائقياً يحيل إلى
ما يذخر القارئ من تجارب، ويشير من خلال الوقع أو الأثر
المتحصل بالقراءة كوامن الشعر فى وعى المتلقى ودواعى
الحرية والرفض فى أعماقه التى تجمدت وجفت بما اعتراها
من تكرار للنماذج، ورتابة فى الرصف، وقمعقة إيقاعية
صاخبة، وجعجة لغوية فارغة، وهيئات عاطفية مبتذلة.

هوامش وإحالات

- (١٩) كوهين، ص ١٠.
- (٢٠) يلاحظ الدارس، وهو يستقصي مؤثرات الجيل الأول في لاحقهم، أن شعراء «الشعر الحر» بالمعنى الأنجلو - مكسوني (جبرا وجماعته) لا يملكون تأثيراً محدداً باستثناء محمد الماغوط الذي استهوت الشعراء مطابقتها الصورية وقيام قصيدته على المفارقة الساخرة والجارحة مع التقاط الموثقات الذكية وريضا ببعضها.
- (٢١) جان دمو: أسعال، دار الأمد - بغداد، ١٩٩٣، ص ٣٣.
- (٢٢) خالد المعالي: خيال من قصب، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٤، ص ٧١.
- (٢٣) عباس بيضون: أشقاء ندما، دار النهار - بيروت ١٩٩٣، ص ٥٩.
- (٢٤) زكريا محمد: الجنود يحتار أسكلار، دار السراة - لندن ١٩٩٤، ص ٧١.
- (٢٥) وعرفت هذه القصيدة القصيرة جداً باسم آخر هو «الجملة الشعرية» وكتبها في العراق بكثرة خزعل الماجدي ورعد عبدالقادر.
- (٢٦) فرج العنة: BAR FLY، دار الأرض - قبرص ١٩٩٢، ص ٧٩.
- (٢٧) صلاح فائق: مقاطعات وأحلام، ٩، لندن، ١٩٨٤، ص ٦٩.
- (٢٨) عقيل علي: جنائن آدم، دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٨.
- (٢٩) أمجد ناصر: أثر العابر - مختارات شعرية، دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٥، ص ٨٥.
- (٣٠) أمجد ناصر: سر من رآك، ط٢، دار جلعاش، ١٩٩٦، ص ٤٣.
- (٣١) قاسم حداد: يمشي محفوراً بالوعول، دار رياض الريس - لندن ١٩٩٠، ص ٧٢.
- (٣٢) عبدالرحمن طهمازي: أكثر من نشأة لواحد فحسب، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٥، ص ٣٤.
- (٣٣) طالب عبدالعزيز: تاريخ الأسى، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٤، ص ٢٢.
- (٣٤) فاضل العزاوي: في نهاية كل الرحلات، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٤، ص ٧٢.
- (٣٥) خزعل الماجدي: عكازة رامبو، دار الأمد - بغداد وهو قصيدة طويلة.
- (٣٦) سركون بولص: الحياة قرب الأكروبول، دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨، ص ٣٩.
- (٣٧) سيف الرحى: رجل من الربيع الخالي، دار الجديد - بيروت ١٩٩٣، ص ٢١.
- (٣٨) نزي الجراح: مجارة الصوت، دار رياض الريس - لندن ١٩٨٨، ص ١٦.
- (٣٩) حلمي سالم: دهاليزي والصيف ذو الوطء، دار رياض الريس - لندن ١٩٩٠، ص ٤٠.
- (٤٠) رعد عبدالقادر: جوائز السنة الكبيسة، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٥.
- (١) تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ١٢ و ص ٢٤.
- (٢) أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت ٥٠٠، ص ٥.
- (٣) يرد مصطلح «المحاكاة» واضحاً في منهاج البلاغة للقرطاجني، ولدى الفارابي أيضاً. يراجع: عبدالله الغدامي: الخطبة والتكفير من النبوة إلى التشريعية، النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٥، ص ١٩.
- (٤) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢، ص ٦.
- (٥) حاتم الصكر: ما لا تزديه الصفة، دار كتابات - بيروت ١٩٩٣، ص ٢٩.
- (٦) أدونيس: الشعرية العربية، دار الأداب - بيروت ١٩٨٥، ص ٢٧.
- (٧) بنظر: الغدامي، ص ١٩. وتعريف الفارابي للقول الشعري بأنه التمثيل، نظراً: رسالة في قوانين صناعة للفارابي، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو ص ١٥١.
- (٨) بنظر: أرسطو، فن الشعر، ص ٣.
- (٩) تودوروف، ص ٢٣.
- (١٠) نفسه، ص ٨٤.
- (١١) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٩.
- (١٢) جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حون، دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٩.
- (١٣) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودليير إلى أيلمان، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون - بغداد، ١٩٩٣، ص ١٨١ - ١٨٢.
- (١٤) نفسه، ص ٣١ وما بعدها.
- (١٥) روبرت هولب: نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار، دمشق ١٩٩٣، ص ١٧٥.
- (١٦) يشير إلى تناقض مصطلح قصيدة النثر كل من: جاكوبسون، ص ١٠. وسوزان برنار، ص ١٩ و ٢٧٠ و ١٤٣، وعربياً أنشأ أدونيس في مقدمة الضمة الرابعة لأعماله الشعرية الكاملة، بيروت ١٩٨٥، ص ٥ وما بعدها، إلى تناقض المصطلح الذي أشاعه هو نفسه في كتاباته الأولى. ويشرح مصطلحاً آخر لا يقل بلبلة عن السابق وهو «كتابة الشعر نثراً» وهو مصطلح بحسب اختلاف النقيضين ويمارح بينهما بعملية الكتابة المنصبة على الشعر بوساطة النثر.
- (١٧) هذه الخصائص تلخص معرفةً بإيجاز عن سوزان برنارد وقد في مقدمة ديوان (لن) لأسى الحاج، تراجع الضمة الثانية منه، بيروت ١٩٨٢، ص ١٩. وتقارن بما ورد في كتاب برنار: قصيدة النثر...، ص ٢٨ و ١٥١ حيث تذكر «المبادئ الأساسية» لقصيدة النثر فعد الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير أو كليته، والوحدة العضوية، والغمائية، والكثافة وتركز على ما فيها من فوضى وتنظيم معاً. وهو أشد تناقضات قصيدة النثر التي لم يتب لها كتابها العرب المبكرون.
- (١٨) سوزان برنار، ص ٢٦٥. وللإفادة من الخصائص السردية والعناصر الحكائية وشيوع السرد في الشعر منذ السريالية، يراجع: الصكر، ص ٩٣.

• ملحق نصوص

جان دمو :

(أسمال)

منشورات الأمد - بغداد - ١٩٩٣.

مسالك غير سالكة

يوماً

قبيل القيامة

سأتوحد مع الضباب

وأترك كافة أبواب اللانهاية

مغلقة

في انتظار

إبليس..

أين انقرضت أرخبيلات

أحلامي؟

أوهامي مجرد لآلى..

لا انتظر بعد.

حانة ماهر - ٤ نيسان / ١٩٩٢ - بغداد

خالد المعالي:

(خيال من قصب)

دار الجمل - كولونيا - ١٩٩٤

خيال من قصب

خيالي مغطى برماد من جزر

في بحر كبير، أمواجه عالية

يقف الزمن عندها مواريا

عاداته، ناثراً وردات جرحه اليابسة.

خيالي يخوض كغريق طوعى في

نكات عمره، يبدل المسافات

ويوهم الحياة بظلمة طاغية.

الليل مختصر بأحلام عن

ماضى بعيد، فيه تتدحرج

أحجار الطفولة، تزق الحيوانات،

بشر الجوع، الأردية المرقعة والطلقات التاشية.

قمر في قطار، قهوة مرة، أثر

في قعر فنجان شמוש محرقة

بيوتها من قصب.

١٩٨٩/٨/١٠

زكريا محمد:

(الجواد يجتاز أسكدار)

دار السراة - لندن - ١٩٩٤

القتلى

ما هذه الأشجار الطويلة؟

ولم تقف هكذا صفا واحدا بلا

نهاية؟

هؤلاء هم القتلى يا بنى

ذهبوا إلى الحرب ولم يعودوا

إنهم يقفون هنا

كى يدخلوا المدينة بانتظام

كطلاب مدرسة

لكن أبواب المدينة مقفلة

والاحياء على الابراج

ينتظرون بالسهم والنيران.

عباس بيضون:

(أشقاء ندمنا)

دار النهار - بيروت - ١٩٩٣

سلام

أسمع هذا الخلا

الذى يصعد درجة درجة

خلف الباب

وليس ما يحمله غالباً

سوى خطوات مفقودين

تلك ثرثرة السلالم

لم يعد أحد من هناك

بيد أن طرقهم

تظل مأهولة دائماً

لقد بدّوا دمهم

وليست لغتنا فى الغالب

سوى من ذلك الدم الهرم.

أمجد ناصر

(سُر من رآك)

ط ٢ - دار جلدجامش - ١٩٩٦

تعزيم

يدك الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء

الكاحل الذى يلمع فى ليل عيني أبيض

كتفك السامقان أبيضان ولوح الصدر أبيض

يمامتك الجافلتان بيضاوان

وبينهما برزخ أبيض

قبتك بيضاء وسفحها أبيض

نوم البنفسج بين رخامتين بيضاوين أبيض

حقواك الهضيمان أبيضان

وانثناؤك أبيض

مشيتك بيضاء ومجالها أبيض

قميصك المتروك كيفما كان أبيض

وراثتلك فيه بيضاء

لمستك طرف الوصال بيضاء

وتنمرك فى السرير أبيض

شهقتك بيضاء

ودمى الذى تسفكين أبيض

أبيض.

قاسم حداد:

(يمشى مخفوقاً بالوعول)

دار رياض الريس - لندن - ١٩٩٠

من كل ذلك

من وجع النوافذ التى تطل على سريرة الناس

من التربص للحلم وحلمة الرضيع

- ٣ -

الطبيعة سقطت من يدي
الصدى ينفجر في البرعمة متابعاً معناه المتطاير
هكذا يأتي المعنى المجهول بعد القول المعلوم
- ٤ -

الطبيعة سقطت من يدي
الربع المتنوع للطرافة الناقصة
الفراغ ينظف صمتي
الجنون الذي لم يفسد في مستشفى
- ٥ -

الطبيعة سقطت من يدي
الآهات تعدّ الحبال الصوتية
الطائر يلقط لحنه المهلهل على جوانب الحبة
الليل ينوء بمرآته الثقيلة
ما أخف فضة الشبح
- ٦ -

الطبيعة سقطت من يدي
العجز المستنير لخيالنا التقليدي
الصحراء يطيش عماها في الدموع
حقك ينتصب كاملاً بين الأطلال
الرمال تضيق بطابعها العدي
الثقة تشمئ وتعتدل
- ٧ -

الطبيعة سقطت من يدي
يا شقيق روحى اصعد
ستلم موسيقاى دوافعك
الوزن الشفاف يطلبك
الأمل والتقصير في منظر الشائك

من الشهقة الأخيرة لبداية الخلق

من الرسائل التي انتظرتها وكانت لا تصل

من تضرع الخبز وقصعة الجوع

من الذي لم يمّ والذي قتلوه والذي سوف

والذي لا يزال والذي صديقاً لى

والذي لا أعرفه والذي لا اسم له

من الزجاج الصادق الذي لا يشف عن شيء غير البرد

والشظايا

من الخوف الذي لا يذهب مع القصمان ولا الغسل

ولا يصير ذكرى

من الخطوة التي وراء قدمي

من الحقائق المشحونة حصاراً

من كل ما ليس في الظن والمحتمل ولا يصدق

أكون كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل

ورقة ورقة

وعلى أن أتشبث بما ليس بأساً.

عبدالرحمن طهمازي.

(أكثر من نشأة لواحد فحسب)

منشورات الجمل - كولونيا - ١٩٩٥

جنازة انكيديو

- ١ -

الطبيعة سقطت من يدي

- ٢ -

الطبيعة سقطت من يدي

قبل أن أسترده أنفاسي

نحن تبخرنا من دمعة واحدة

البقيّة تلحقنا ولا تندمل

- ٨ -

الطبيعة سقطت من يدي

الثبات الكاسح لذبذبات المصير

الأحلام على أسوار النوم الوحشي

الأفق الدافئ للشمعة يسترسل بارداً إلى الظل

أيها الانتظار: لم تلتفت إلى اتجاهك منذ وقت طويل

ساعتك تحت بندولها الهرم

ووقتك استأجر غيرك

الرعاة أخذوا نصف كلكامش وتفرّقوا

- ٩ -

الطبيعة سقطت من يدي

كيف يتزن هذا النفي ويسمعي

الوجود يستخرج ضعفه ويحيطك بالالغاز

العمّة تدور في موضوعها الواسع

أنكيدو.. أنكيدو.. جمالك لا يومئ

ذراعك لا تنهيا

صمتك على الأثر

أنكيدو.. أنكيدو..

أيا أنكيدو

طالب عبدالعزيز:

(تاريخ الأسى)

دار الشؤون الثقافية - بغداد - ١٩٩٤

-

أصدقاء

البكاؤون،

البكاؤون أصدقائي

الذين مرت السيوف على أعناقهم

ولم تترك إلا بريقها في الاكتاف

البكاؤون..

الدين ساروا أمامي إلى المناحر

ونحيبهم في أضلاعهم

نحيب قطارات تائهة

الذين حلّ عليهم الظلام قبل الأوان

الذين إذا ساروا تبكي الريح

وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلهم في السماء

البكاؤون

ذوو الصدور البيض

كالمصاحف المفتوحة

أزهر عليهم الرمل

واخضرت الفيافي

علقوا بثوب الأفق

وماتوا من الاختفاء

١٩٨٧

فاضل العزاوي:

(في نهاية كل الرحلات)

دار الجمل - كولونيا - ١٩٩٤

عندما وصلنا إلى بيت كافكا متاًخرين

تركنا براغ وراءنا،

وصعدنا القلعة القديمة،

باحثين عن بيت أسود،

يسكنه فرانز كافكا.

- المستر كافكا لم يعد يعيش هنا،

ربما انتقل إلى مدينة أخرى.

قال شاب يغازل فتاة على مصطبة.

بين يديها، وكم صرخة أخرجتها من بيتها إلى المدى
أنت التي تشدني
كمرساة عبر العوالم، لم أنل منك كفايتي وها أنا
أعود إلى شوارعك الجميلة، باختيارى.

فى فضائك الحامل بأشلاء النبوءات
مزابلك الآهله حيث يعثرون أحيانا على الأجنة
فى طيئك النهائية حيث الوجوه البلهاء بآلافها
تعبد فانوسا يحشرج فى شرفة النجمة
السينمائية المنتحرة بحبوب نومها، ويقودنى التأمل فى
معنى

سيف الرحى:

(رجل من الربع الخالى)

دار الجديد - بيروت، ١٩٩٣.

ليل إلى امرئ القيس

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار
أو تمتقله فى كأس
ليل تعلب المزاج

أحيانا يشبه مهرجا فى ساحة عامة
وينزلق أملسا كفراء العروس

ليل العرافات وسائقى الشاحنات

لم يرخ سدوله بعد

لكنه أوعز إلى مخلوقاته بالنميمة.

الغرباء يطلون من شرفاتهم أمام البحر

والسفن غارت فى ذاكرة البحارة.

ليل غير قابل للاندحار

ومرت امرأة، همست محذرة:

- «لا تدخنوا رجاء فى حضوره،

فقد ساءت صحته البارحة».

فى الطريق

رأينا غريغورى سامسا يخرج من غرفته زاحفا

ويختفى داخل جذع شجرة.

فى الدهاليز التى لا نهاية لها

والأنفاق التى تقيم فيها الفئران

كانت ثمة شمعة تضىء فوق منضدة

وجوزيف ك. يرسم خرائطه

حتى لكأنه تلميذ فى المدرسة

قرعنا الباب أخيرا

ودخلنا، حاملين زهورنا،

مفكرين فى ما ينبغى أن نقول

سوى أننا كنا

قد وصلنا متأخرين كالعادة

وكان هو ميتا فوق سريره،

يحدث من النافذة.

١٩٩١

سركون بولص:

(الحياة قرب الأكروبول)،

دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٨٨

نشيء إلى مدينة مستعادة

قاتلة القمائد بكل الوسائل الممكنة، قابلة

للمناسبات والصدف الكريمة (كم من الولادات جرت

على شواطئه تلملم الصرخةُ
أشلاءها من فم الغريق
ليل وعَرَّ
وقد أرخى سدوله على عنق العالم.

نزلوا وذهبوا
إلا أنا
لا أنزل ولا أذهب
لا أصد ولا أنزل

نورى الجراح:
(مجاراة الصوت)
دار رياض الريس - لندن - ١٩٨٨

باق
على المقعد
بأطراف تكسرت من الرجرجة
أأمل الحائكة العمياء
مستغرقة
إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

الحائكة

الجميع ينزل ويذهب
ينزل ويذهب.
حتى الذين صعدوا

خريف لندن - ١٩٨٧



کتابخانه و مرکز تحقیقات
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

معنى المعنى

تجليات فى الشعر المعاصر

الليل نموذجاً

عبد القادر الرباعى*

- ١ -

بعد اقتحام النص الأدبى بعامة، والشعرى بخاصة، مجازفة طوعية فى فضاء معمى بالرغم من شدة الوضوح التى قد يبدو عليها أحياناً، بل إن هذا الوضوح ذاته يصبح لونا من الخداع أو حجاباً يرد البصر عن رؤية ما يستتر خلفه. لأجل هذا تعد قراءة النص الشعرى نوعاً من الكشف عن عوالم عسية على الإدراك، أو تخطيطاً لشرق طريق فى أرض مجهولة التضاريس والامتدادات. فالنص - كما قال بارت: «ليس خطأ من الكلمات ولكنه فضاء لأبعاد متعددة فى مجموعة متنوعة من الكتابات»^(١)، لذلك عدت نظرية النقد معتركا يدور حول النص، أو محاولة لغزوه والدخول إلى بواطنه أو التحليق فى آفاقه، فالنص عند كولر Coler «تشكل لغوى ينم عن

غير ما يقول، ويطن أكثر مما يظهر»^(٢). وقراءة مثل هذا النص دخول فى تشكيلاته وتفكيك لخيوط نسيجه لتعرف ترابطاته، وحل عقد نظامه، وتبيان أسس العلاقات التى تؤلف شبكته. بناء على هذا الجهد تصبح قراءة الشعر - كما قال إليوت: «تجربة حية مثلما أن كتابته تجربة حية سواء بسواء»^(٣). لكن ليس كل قراءة «تجربة حية»، فهناك قراءات لا تتعدى التقاط ما على السطح بتقاعس وتكاسل. ولهذا ميز تودوروف بين ثلاثة أنواع من القراءة^(٤):

الأولى: إسقاطية لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.

الثانية: قراءة الشرح التى تقف عند ظاهر النص وتكتفى فى شرحه بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها.

الثالثة: قراءة الشاعرية التى تسعى إلى جلاء ما فى باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما فى لفظه.

* أستاذ الأدب والنقد - قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد - الأردن.

لقد تمحورت توجهات قراءة النص عند النقاد المحدثين حول قطبين اثنين سماهما «جراهام هو»: «النموذج الخلقى» و«النموذج الشكلى»، ووصفهما بقوله:

الذين يولون أشد عنايتهم لما وضع الأدب له (النموذج الخلقى) يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما هو الأدب، والذين يعنون أكثر ما يعنون بما هو الأدب (النموذج الشكلى) يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما وضع له الأدب.

وحلاً لهذا الازدواج غير المقبول يقترح أساساً مشتركاً بينهما قائلاً:

الأساس المشترك الوحيد للوجوه الخلقية والشكلية فى عمل أدبى هو أنهما قسمان من مشروع واحد. فإذا كان المشروع حياً تكون العلاقة بين الجانبين ذات توتر واحد. فكلاهما يفسر الآخر ويعدله، ثم يغدوان كلا واحداً، لأن بينهما تياراً من الطاقة - تياراً متناوباً إذا سمح لنا بهذه الاستعارة الكهربائية^(٩).

ولابد لنا من مشايعة رأيه لأن المعنى لا تتألف منطلقاته وتتفجر أبعاده إلا من خلال الشكل الذى استقرت فيه الكلمات على هيئة خاصة، كما أن الشكل بالكيفية التى جاء عليها إنما تألف ببواعث المعنى وأعماقه. وقد صبت آراء كثير من النقاد المحدثين فى هذا المصعب. لقد أشار جون كوين - مثلاً - إلى نمطين من وظائف اللغة هما: ذهنى إدراكى، وتقديمى عاطفى. ولكى يميز بينهما استعمل مصطلحين آخرين هما «الإشارة» و«الإيحاء»، على أساس أن «الإشارة تميز رد الفعل الإدراكى، والإيحاء يميز رد الفعل العاطفى». لكنه أكد أن المصطلحين يرتدان «إلى مرجع واحد»، وأنهما «بتعارضان فقط على المستوى النفسى»، فوظيفة لغة النثر «إدراكية» ووظيفة لغة الشعر «إيحائية». إن هذا ليؤكد أن الإيحاء فى لغة الشعر يلتصق مع الفعل العاطفى، وأن الفعل العاطفى هو المعنى الذى ينبثق من اللغة

ويبدو أن اختلاف القراءات هذا مبنى على اختلاف فى مستويات المعنى للنص الواحد عند القارئ. لقد أشار بعض النقاد قديماً وحديثاً، بمن فيهم عبد القاهر الجرجاني، إلى «المعنى» و«معنى المعنى» فى النص الشعرى، قال عبد القاهر:

ها هنا عبارة مختصرة وهى أن تقول المعنى ومعنى المعنى. نعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذى فسرت لك^(٥).

وقال جون كوين:

مشكلة «معنى المعنى» هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين... كلمة «المعنى» تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدال، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع أوجدن Ogden وريتشاردز Richards عنصرين مختلفين (من المعنى):

١ - الموضوع الحقيقى معتبراً فى ذاته.

٢ - العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع.

وهو يقترح أن يسمى هذان العنصران: «المعنى النثرى» و«المعنى الشعرى»^(٦).

أما بارت، فقد أشار إلى «المعنى الثالث» فى مقالة أفردها له بخاصة The Third Meaning حيث قال عنه:

إنه المعنى المكتوم، الرابض فى الشكل، فهو واحد فى متعدد، يطل على اللامحدود، وينفتح على حقل من المعانى^(٧).

لهذا، كان عنده قارئ النص «منتجاً»، لا «مستهلكاً»، فالنص - كما قال: يحتاج إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها فى المطلق بعيداً عن كل حدود المنطق والواقع^(٨).

(الشعري) إلى عين ترى فيه مالم يره المؤلف ومالم يخطر له، «فمهمة القارئ الناقد أن يتحرر من سلطة النص لا لكي يقرأ ما يقوله، ولكن انطلاقاً مما يقوله، وبسبب ما يقوله»^(١٢). فتأمل القصيدة وقراءتها قراءة واعية خلاقة متحررة نوع من إعادة خلقها، أو إبداعها: فنحن حين نقرأ شعراً نتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب وأخيلة. وتنتفع لعيون بصيرتنا مجموعة من الصور والمناظر والمواقف التي رسمها الشاعر ودفعنا إلى رسمها من جديد^(١٣).

لأجل هذا تتعدد القراءات؛ فقراءتان لكتاب واحد - قصيدة واحدة لا يمكن أن تكونا متماثلتين أبداً، إذ إننا نخط أثناء قراءتنا كتابة سلبية، فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه، فما أن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص^(١٤). ونحن نرى أن أفكاراً مهمة لرولان بارت R.Barthes تصب في هذا الاتجاه: فعن اتحاد النظرة الشكلية بالنظرة الخلقية قال:

الكتابة، إذن، بوضعها في صميم الأشكال الأدبية التي لا تبدأ إلا معها، هي، أساساً، أخلاق الشكل^(١٥).

وعن أهمية القارئ وقيمة القراءة تحدث مطولاً في مقالته الشهيرة «موت المؤلف The Death of the Author». لقد أوحى بأن الكتابة بعد خروجها من يد المؤلف تغدو ملك يمين القارئ الذي يحيا معها وبها، أو كما قال: «ولادة القارئ يجب أن تكون على حساب موت المؤلف»^(١٦)، وبموت المؤلف تصبح «اللغة هي التي تتكلم». وكلام اللغة على لسان قارئ حاذق يفضى - كما نرى - إلى قول شيء ما، أو معنى ما، فالقصيدة توجد وتعني في آن. وهذا رأى نتابع فيه آراء جراهام هو الذي نقض المبدأ النقدي القائل: على القصيدة ألا تعني بل أن توجد؛ فقال: إنها محاولة باسلة ونحن نحتاج إلى القيام بها غير أن حدها مثالي وليس فعلياً. إن القصيدة لا تستطيع أن توجد أبداً إلا من خلال معناها فقط^(١٧). ومهما ابتعد معنى النص - القصيدة، وكيفما انطلق، فإنه يظل مشدوداً إلى الجوهر الإنساني. لأننا ننظر إلى أي نص أدبي على أنه «بنية.. حاملة لمعنى إنساني»^(١٨).

الإيحائية. وقد استعان جون كوين لتأكيد هدفه في التحام الشكل الإيحائي بالمعنى العاطفي في لغة الشعر بثلاثة نصوص لنقاد كبار:

الأول نص فالييري: «هناك مظهران للتعبير اللفظي: نقل حقيقة، وتوكيد عاطفة، والشعر حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين»^(١٩).

والثاني نص ريتشاردز: «الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية».

والثالث نص كارناب Carnab: «إن هدف قصيدة عن أشعة الشمس والسحاب ليس أن تبثنا بحالة الطقس، لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة». وتأسيساً على هذه الاقتباسات التي توضح مفهومه تماماً، بلور رأيه في أن لغة الشعر تكمن في تحويل العواطف الحقيقية إلى عواطف شعرية أو التحرك من الذات إلى الموضوع. فالإحساس - كما قال ميكيل دوفرن Mikel Dufrenne: «هو أن أجرب مشاعر، لا باعتبارها حالة من حالات ذاتي، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع». انطلاقاً من هذا تصبح القصيدة في نظر جون كوين: «تكنيك لغوي لحصاد نمط من الوعي»^(٢٠).

النتيجة التي ندركها من مقارنة هذه الآراء بآراء جراهام هو السابقة هي أن النظرة الشكلية التكنيكية والنظرة الخلقية المبنوية تتعاونان معاً كي تكونا قطبين متحاورين لا متفاصلين داخل النص الشعري - القصيدة، حتى يتحقق بتحاورها تكامل «المعنى» و«معنى المعنى» في تصور القارئ - الناقد، كما تكاملاً من قبل في وجدان المؤلف - الشاعر.

لكن هذا التكامل عند كل من القارئ والشاعر لا يشترط فيه المطابقة أو المماثلة. فقراءة الشعر - كما ورد في قول إليوت السابق - تجربة أخرى غير تجربة كتابة الشعر. بل إن إليوت زاد على ذلك بأن جعل الشاعر نفسه صاحب تجربة مخالفة عندما يصبح قارئاً لشعره. قال: «ومع الزمن يصبح الشاعر مجرد قارئ لقصائده، وذلك بعد أن يكون قد نسي معانيها الحقيقية أو غير أفكاره». وتبعاً لذلك «يحتاج النص

وانطلاقاً من الجوهر الإنساني هذا يفتح النص - القصيدة «على حقل من المعاني»، كما قال بارت بحق.

انطلاقاً من هذا، فإن القراءة تعنى - كما قال وليم راى - «إيجاد المعاني»^(١٩)، أو بعبارة أقرب إلى فهمى للمسألة: إنتاج المعاني. ذلك لأن كلمة «إيجاد» قد تعنى لبعضهم التفتيش عن معانٍ محددة وإيجادها، أما كلمة «إنتاج» فتعنى انفتاح القارئ على النص واستبطان المعاني التي تروحي بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص. ولقد أحسن عز الدين إسماعيل صنعا حين باعد بين «معنى المعنى» في النص وبين «قصد» صاحبه، وأيضاً حين منح مفسر النص حرية التخلص من التقيد بمعنى معلوم في تفسيره أو قراءته^(٢٠).

تبنى مشكلة «معنى المعنى» - كما أشار ريتشاردز وأوجدن - على أساس استخدام الكلمة في النص. فهما يريان أن هذه الكلمة داخل سياقها يمكن أن تكون واحدة من كلمتين هما: أولاً كلمة الإشارة التي تعنى في موضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمور ذات مرجعية معينة أو تنظيمها أو الربط بينها. وثانياً الكلمة الانفعالية وهى الكلمة التي تعبر عن المواقف، أو تشير المشاعر. ويشيران أيضاً إلى أن هاتين الوظيفتين التغايرتين تبرزان على صعيدين هما: جانب المتكلم وجانب المستمع. أما الوظيفة الإشارية للكلمة فتتضمن الإشارة إلى الأمور ذات المرجعية المعينة، والترابط فيما بينها بدلالات معنوية مشابهة لدى المتكلم والمستمع، لكن الوظيفة الانفعالية تتضمن التعبير عن المشاعر والأنفعالات والمواقف والحالات العاطفية والقوى الداخلية، بما لها من كثافة عالية عند المتكلم، وكذلك ما تستدعيه تلك الأحوال النفسية من إثارات وترابطات داخلية لدى المستمع^(٢١).

ولما كانت الوظيفة الانفعالية لا تشير بشكل مباشر إلى ما تعبر عنه لدى المتكلم (الشاعر)، ولا إلى ما تشير له لدى المستمع (القارئ)، فإن المعاني المرتبطة بها غير قابلة للتحديد هنا وهناك، وبذا يتتفى شرط التشابه في الدلالة الذي وجدناه في الوظيفة الإشارية للغة.

نستج من خلال استحضارنا كل الأقوال السابقة - على ما يمكن أن يكون بينها من اختلاف - أن الاتجاه المعاصر لمفهوم «معنى المعنى» في الشعر هو ما تقضى به القراءة الواعية التي تجتهد في حل إشكال ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية أو القوى الداخلية الكثيفة من خلال تجاورها وتباعدها وتناورها زماناً ومكاناً وموقفاً في النص الشعري، على أن يشكل السياق الموضوعي (حدود العلاقة بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات)، واليساق الكلي (النص أو شبكة علاقاته المعقدة والترابطة) إطار ذلك الحل ومرجعته الأساسية في الاستيعاء والتوجيه.

ولما كان «معنى المعنى» في نص شعري ما مرتبطاً بقراءة هذا النص، ثم لما كان هذا النص قابلاً لأن تتعدد قراءاته وتتعدد بتعدد قارئيه وتنوع مواهبهم وثقافتهم وتجاربهم وعصورهم وما إلى ذلك، فإن «معنى المعنى» قابل لأن يتعدد ويتنوع بحسب تعدد هذه القراءات وتنوعها.

تأسيساً على هذا الفهم لـ «معنى المعنى» الذي يتجاوز المباشرة وينفتح على «حقل من المعاني» أو اللامحدود منها، سأحاول في الصفحات التالية قراءة نماذج شعرية حديثة قراءة تجلّي الأبعاد المحتملة لما يمكن أن نسميه «معنى المعنى» في النص الشعري، وسأحصر مناقشتي في ظاهرة واحدة حتى تبين الفروق الفردية في التعامل معها استغراقاً لانمكاساتها في النفس، وامتدادتها في التجربة، وترابطاتها في شبكة علاقات النص.

لقد وجدت أن الليل يحتل في الفكر الشعري مساحة تستحق الوقوف والتأمل، لذا أحببت أن أتابع تجلياته عند ثلاثة شعراء معاصرين هم: محمود درويش، وعبد الوهاب اليبتي، وصلاح عبد الصبور. ولكن سأبدأ، قبل ذلك، بإطلالة سريعة على انعكاس الليل في أخيلة بعض أجدادنا من الشعراء القدامى حتى تستند مناقشتي إلى أساس مكين ترتد فيه القروح إلى بعض أصولها، ولكي تستغرق الظاهرة، ويعرف تطورها وتعدد أبعادها تبعاً لتعدد التجارب الصادرة عنها.

- ٢ -

يعنى الخروج إلى النور والفرج، لكن باب الليل باب تدلف فيه إلى ظلمة ظلماء مخيفة قاتلة. ولم يكتب الشاعر بهذا الإيحاء وإنما أضاف إلى الظلمة ستورها. لهذا تراكم الظلام حتى سد كل المنافذ ولم يعد للسارى فى ذلك الليل من باب للفرج إلا صوت الكلاب.

ويستحب فى مثل هذا الجو المخيف أن يأنس الإنسان بالإنسان، لهذا جاءت نار القرى التى أشعلها إنسان ما فى البيت الثانى فرجا لإنسان آخر يطلبها بل يتمناها. هاهنا اجتمعت النار/ والليل على أساس من التضاد الطارد، فكلما بعث الليل هما وخوفا ورعبا سدت عليه النار بضيقها وبالأمل المعقود عليها السبيل للوصول إلى قلب الإنسان والعذب به. ومادامت هذه النار أتت بعد أن شَبَّها الإنسان لغاية نبيلة، فإنها أصبحت رمزا لمشاعر الأخوة الإنسانية الصافية التى أدت المعنى الإنساني الكبير فى التألف الروحي على الأمن والأمان. ومن هنا جاءت فرحة مشعل النار حين أدت ناره وظيقتها الإنسانية فهذا من روعة كلابه العقورة تضمينا لهذا القادم الذى جاء يسترد أمته، بل حياته كلها.

ونار الحرب التى كانوا يشعلونها ليلا كنار القرى فى الإنقاذ ودفع غائلة الخطر والموت، لكن فعل نار الحرب فعل جماعى، بينما كُنْ فعل نار القرى فعلا فرديا. كان العرب إن توقعوا خطرا أو جيشا عظيما وأرادوا الاجتماع أو الحرب أوقدوا ليلا على جبلهم نارا ليبلغ الخبر أصحابهم، قال عمرو بن كلثوم:

ونحن غداة أوقد فى خزار

رَقَدْنَا فوق رَقَدِ الرَّاغِدِينَا

وإذا جدوا فى جمع عشارهم إليهم أوقدوا نارين، قال الفرزدق:

لولا فوارس تغلب ابنة وائل

سد العدو عليك كل مكان

ضربوا الصنائع والملوك وأوقدوا

نارين أشرقنا على النيران^(٢٤)

واجه الإنسان العربى «الليل» قديما كما كان يواجه الظواهر الطبيعية الأخرى، فكل شئ كان فى خياله صادر عما ينفعه أو يضره، عما يؤنس ويخيفه، لذلك عبد هذا وذاك، عبد النافع حباً وتقرباً، وعبد الضار خوفاً وتذللاً، ويسلو أن هنا كان توجهها إنسانيا عاما فى الأزمان القديمة، تبعه سلوك مشابه أنتج الأسطورة والخرافة والطقوس والأصنام وغيرها^(٢٥).

ولما كان الليل ظاهرة تطل على ذلك الإنسان كل يوم، تعامل معها بما توحى له من خير أو شر، فصيرها جزءا من حياته، ومنحها ما تستوجب من هذه الحياة. وتلازمت عند العربى فى جزء من حياته السابقة على الإسلام ثنائية جمعت بين الليل والنار. والواقع أن النار كانت عنده حاجة يتغلب بها على ما قد يجلبه الليل من متاعب ومأس. لهذا، غدت لغة تفك بها رموز الليل، أو ضياء يبدد ظلامه حتى تحولت عنده عادة أو رمزا من الرموز المكوفة. من ذلك ما سمي «بنار القرى» التى كانت من أعظم مفاخر العرب؛ إذ كانت ترفع للسفر، ولئن يلمس القرى، فكلما كان موضعها أرفع كان أفخر. وفى ذلك يقول عوف بن الأحوص (جاهلي):

وَمُسْتَتَبِحٌ يَخْشَى الْقَوَاءَ وَدُونَهُ

من الليل بابا ظلمةٍ وَسُتُورُهَا

رفعت له نارى قلما اهتدى بها

زجرت كلابى أن يَهْرَ عَقُورُهَا^(٢٦)

يتأنى المعنى الأعمق من خلال الالتفات إلى العلاقات التى يشير بها الليل فى النص: كالليل/ الكلاب، والليل/ الظلمة، والليل/ النار. إن كلمة مستتبيح التى افتتح بها بيته ذات دلالة اجتماعية وإنسانية فى وقت واحد. لأن من كان خائفا من عتمة الليل يتعلق بأية إشارة تقول له: هاهنا إنسان فلتأنس به. وليس أقل على وجود الإنسان فى ذلك الوقت من صوت الكلب ليلا. إن الصورة التى رسمها ليل فى وجه هذا الخائف صورة موحية؛ حيث جعل الليل بابا، والباب

الجماعية. أما الغول المتخيل فكان فعله نقيض فعل الإنسان، لذلك عمل على ترسيخ الخوف وتقريب الموت.

اعتمدت المعاني، في الآيات السابقة، العلاقات التي أثارها ثنائية الليل / النار أساساً لولادتها واستمرارها. ومع أنها وجهت في كل نموذج توجيهها خاصاً ومختلفاً، لكنها ظلت تتعامل مع الليل على أنه مصدر للخطر والهيم والرعب الإنساني.

تعامل مع هذا المعنى العام شعراء كثر في القديم، ابتداء من العصر الجاهلي وامتداداً في العصور التالية له. فمن منا لا يردد قول امرئ القيس وهو يرى الليل هما في قوله:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

على بأنواع الهيموم ليبتلى

أو قول النابغة الذبياني الذي رأى في الليل قدراً مبتلى به لا يستطيع منه مهراً حين جمع بينه وبين النعمان بن المنذر - مصدر خوفه الدائم:

وانك كالليل الذي هو مدركي

وان خلت أن المنتأى عنك واسع

أو قول المتنبي الذي انطلق من كون الليل زمناً للرعب، والبيداء مكان هذا الرعب، ثم جعل الخيل (وهي رمز لقوته وعزيمته) قادرة على طي ذاك الرعب في زمانه ومكانه، فقال:

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أو قول أبي فراس الحمداني الذي كان الليل عنده فرصة تسعف الأبي المهموم على الاختلاء بنفسه ومنح دموه حرية الانهيار للتفريغ عما يعاينيه ويكابده:

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى

وأذلت دمعاً من خلأته الكبير

أو العصري الذي تخيل ليل العاشق ممثلاً بالقلق والهيم إلى قيام الساعة:

فالمعنى معقود على العلاقة بين الليل والنار، ولكنه وجه توجيهها خاصاً، فالتار المشبوبة ليلاً نار النجدة التي تطفى على كل نار؛ فالحرب والانتصارات فيها مجسدة هنا بالنار وقت الشدة والنصر. لقد أدت نار الحرب ليلاً هنا وظيفة النجدة والاستنقاذ لمن طلبها حرباً، مثلما كانت نار القرى ليلاً نار النجدة والاستنقاذ لمن طلبها قرى.

والمعنى الذي ارتبط بكل من نار الحرب ونار القرى هو معنى إشاري، لأنه معنى معلوم، شكلته العادة والاتفاق العام المشترك بين الجماعة الواحدة، لكن الدافع إليه كان الحاجة الإنسانية إلى حماية نفسها من أخطار محقة بها. لذا يمكن أن تكون النار في الموقعين رمزاً للأمن الذي تريده الروح الإنسانية وتشدّه في كل حين.

ومن ذلك الجو المشعر بالحاجة إلى الأمن المعقود على نار الليل تخيل الإنسان العربي القديم - وتحت تأثير ظروف حياته القاسية - ناراً مضادة هي نار الرعب؛ لقد تخيل في جانب من تفكيره الخرافي أن الغول والسحرة وانجان توقد له نيراناً في الليل كي تضلّله وتبعث به وتوقعه في حبالها. وفي ذلك يقول أبو المضرب عبيد بن أيوب يصف تلك النار المزعومة:

قله در الغول: أي رفيقة

لصاحب قفر خائف متقتر

أرئت بلحن بعد لحن وأوقدت

حوالي نيراناً تبوخ وتزهر (٢٥)

اعتمد الشاعر - استيحاءً للخيال الجماعي - على الخوف الذي يملأ نفس صاحب القفر الساري وحيداً في الليل، ذلك الساري الذي - كما رأينا مع نار القرى - كان يفتش عن علامة تشير إلى وجود إنسان يأمن به، فصور الشاعر النار المسعفة هناك ناراً خادعة، هنا، تفرى الساري للقدم إليها لا لتتقذه بل لتوقعه في حباله فتهلكه.

وهكذا، كان الليل باعثاً للخوف والقلق. لكن الإنسان انبرى يحارب هذا الخوف بالنار المنجدة والمنقذة (نار القرى، ونار الحرب)، ويستنقذ حياة أخيه الإنسان بالأموى والنجدة

يا ليل! الصبُّ متى غده؟

أقيام الساعة موعده؟

فهذه أبيات توحى بأن الليل عند أصحابها مصدر هم ووجع. لكننا لا نعلم - مع ذلك - أن نجد نماذج مخالفة لهذا الإيحاء. فقد كانت ليلة أبي العلاء المعرى - مثلاً - عروساً من الزنج عليها قلائد من جمان. لكن أبا العلاء المعرى كان، وهو يرسم هذه الصورة الجميلة لليل، في حالة تذكر لحسن الليل الذى مضى، وقد بعثتها في خاطره وخياله حالة من الهم الحال به في حاضره، كما قال:

علانى فإن بيض الأمانى

فَنَيْتَ وَالظَّلامُ لَيْسَ بِفَـانٍ

رب ليل كئنه الصبح فى الحسـ

ن وإن كان أسود الطيلسان

قد ركضنا فيه إلى اللهو لما

وقف النجم وقفة الحيران

كم أردنا ذاك الزمان بعدح

فَشَغَلْنَا بِذَمِّ هَذَا الزَّمان

فالمعنى فى هذا النموذج مستخلص من الموازنة أو المقارنة بين ماضٍ، ليله صبح/ وحاضر، ليله ظلام.

والخلاصة أن الليل فى خيال الشاعر العربى قديماً تحول من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زماناً لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم.

لقد تعددت معانى الليل، هنا، لكن المعنى الذى ظل غالباً على الليل هو أنه جالب الهمّ وباعث قتامة النفس. وقد امتد هذا المفهوم له حتى غدا فى خيال العربى مقترنا بالليالى - عدوة الإنسان الباعثة للمصائب والنواب، بل مرادفها فى المعنى أحياناً، وقد بات متحدى هذه الليالى بطلا يستحق أن نمجد بطولته. قال المتنبي فى سيف الدولة مادحاً:

نُفَيْتُ اللَّيَالَى كُلَّ شَيْءٍ أَخَذْنَهُ

وهن لما ياخذن منك غوارم

ثم إن الليالى امتدت فى تلك العقلية العربية حتى أمت مرادفة للدهر، والدهر - كما نعلم - كان العدو الأكبر للإنسان، كما صوره التراث الشعرى. فهو الذى يغير حاله من الشباب إلى الشيب، أو من الفتوة إلى العجز، ويقوده من الحياة إلى الموت.

ولكن لهذه القاعدة السالبة حالات استثنائية يتصالح فيها الإنسان مع الدهر، وذلك حين تتغير الحياة بفعل الإرادة والعمل الى الأجل والأحسن. فهذا أبو تمام - مثلاً - يجعل من فعل المملوح (المعتصم) سبباً لانقلاب الحياة إلى الأفضل، وذلك تحقيقاً لرغبات الناس وأمانتهم:

رقت حواشى الدهر فهى تمرمر

وغدا الثرى فى حليه يتكسر

بل تحول إلى تحدى الليالى أن تكون قادرة فى عهده على ابتلاء المعسرین، بمعنى أنها لن تجد معسراً تبليه:

فليعسرن على الليالى بعده

أن يبتلى بصروفهن المعسر (٢٦)

- ٣ -

وحين طوت أخيلة الشعراء المعاصرين الليل فى عالمها أصبح فيها مادة حيائية تتضمن مواقفهم ومشاعرهم، همومهم وطموحاتهم.

وتجد منهم نفراً يشكل الليل عندهم باباً لمسحة الحياة. فهذا غازى القصيبي يقول من قصيدة بعنوان «الفجر الأحمر»:

كانت تغنى الشوق... والليل

الخليجى... وفلاً حين مسها

اشتعل

وكننت فى الليل الخليجى أحس

أننى

أخرج من عباءة الإعياء والفقر والملل

وأرتقى بين يديها

موجة من الجذل (٢٧).

من خير شمر محمود درويش وتعامل معه، وعياً وتحليلاً،
فإنه قد يرى في «هذا الليل» رمزاً لغاصب بلد الشاعر، وعند
ذلك تصبح المقابلة بين الشاعر/ الليل مقابلة بينه وبين عدو
خارجي اقتحم عليه داره وأخرجته منها. وقد تكررت صورة
الليل عند درويش متضمنة هذا المعنى، من ذلك قوله من
قصيدة بعنوان «خطوات في الليل»:

دائماً

نسمع في الليل خطى مقتربة

ويغر الباب من غرفتنا

دائماً كالسحب المغتربة

ظلك الأزرق من يسحبه

من سريري كل ليلة

الخطى تأتي وعيناك بلاد^(٣٠).

أو قوله:

أرى ما أريد من الليل... إنى أرى

نهاية هذا الممر الطويل على باب إحدى
المدن^(٣١).

فالليل، في القولين، رمز لهذا الكابوس الذي اسمه
الاحتلال، فهو «الممر الطويل» الذي يرى نهايته، أو الذي
يرقب «الخطى» القادمة لتخلصه من آثامه وطفيلاته. فاقتران
الليل بالاحتلال هو الرمز القريب الذي يرد على خاطر في
أول مواجهة مع القصيدة. لكن إذا احتكنا إلى السياق -
والاحتكام إليه أساس كل نقد - فإن الذي يمكن أن يكون
أقرب إلى الفرضية النقدية هو المقابلة بين الشاعر/ والليل
على أساس أن الليل رمز للعدو الداخلي. إن هذه الفرضية لا
تلغي المقابلة المحتملة بين الشاعر والليل على أساس أن الليل
رمز للعدو الخارجي (المحتل) في القصيدة. لكنني سأسير في
التحليل على مضمون الفرضية الأولى، ثم أعود إلى القصيدة
وأنا أحمل تصور الفرضية الثانية لأرى ما يمكن أن يمنحه
هذا التصور من تغيرات في زوايا الرؤية.

فالليل عند هذا الشاعر «الجنل» خروج من عباءة الإعياء
والفتور والملل إلى عالم الأحلام والحب والمتعة والسرور. ومثل
ليه كان ليل عمر أي ريشة، قال:

«عُمَرُ ونُعْمُ، يا خيام تلفّتي

صوبَ العبير ويا نجوم تسامري

نُكِّرا شفوفَ الليل حول جدائل

لمعانق وسواعد لخاصري

يا طيب ما اختصرا رسالات الهوى

فيه ويا طيب الصدى المتطاير^(٢٨)

فالليل خيمة شفاقة ناعمة تشر حول المحبين المتخاصرين
المتعانقين تجاوبا مع جمال اللحظات التي تثير النجوم والخيام،
وتعيد في الخيال رجع أصوات المحبين في الأزمان الغابرة،
فيلتئم الماضي والحاضر في صدى متطاير طيب النعمة
المتطايرة مع الهواء العليل.

لكن الليل، عند آخرين، ذو وقع مختلف تماما. فهذا
محمود درويش يسير والليل على درب واحدة، فماذا كانت
النتيجة؟ قال:

... وأنا أنظر خلفي في هذا الليل

في أوراق الأشجار، وفي أوراق العمر

وأحدّق في ذاكرة الماء، وفي ذاكرة الرمل

لا أبصر في هذا الليل

إلا آخرَ هذا الليل

دقات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية

وتقصر أيضا عمر الليل

لم يبق من الليل ومنى وقت نتصارع فيه...
وعليه

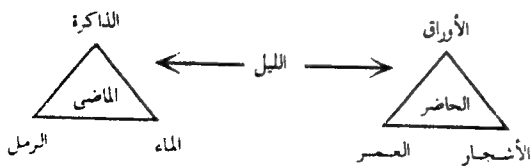
لكن الليل يعود إلى ليلته

وأنا أسقط في حفرة هذا الظل^(٢٩).

أضاف الشاعر إلى ثنائية «الأشجار» و«العمر» ثنائية هي: «الماء/ الرمل»، وجعل التقاء طرفيها على حد مشترك هو «الذاكرة». وهي ثنائية لا تكرر الأولى ولكنها تتعمق معناها. إن العلاقة بين الماء والرمل تثير أكثر من معنى: فهي - على مستوى - توحى بالتحام ماء البحر مع رمل الشاطئ، وهي - على مستوى آخر - توحى برمل الصحراء وحاجة الإنسان فيه إلى ماء. لكنها في هاتين الحالتين تخدم المعنى الأبعد الذي يولده السياق. فالبحر مكان من وطن الشاعر الذي استقر في نفسه وحياله وذاكرته وكل قواه الداخلية. وأما الصحراء فالأساس والأصل والثرث، وهي - في هذه الحالة - تشكل حياة الأمة الزاهرة - مصدر حياته وأيضاً حياة من يناسبه العداء من أبناء أمته أو وطنه.

يمكننا أن نستوحي من اقتران الماء بالرمل، عنده، تلك الحياة الغنية (والماء رمز الحياة في التراث) التي انبعثت من أعماق حبات الرمل. وفي ذلك رمز للإرادة القوية التي هي مصدر وإلهام في وقت معا. وعلى هذا تصبح «الذاكرة» التي اجتمعت عليها ثنائية: الماء/ الرمل رمزا للتاريخ والتراث العربي العريق.

إن هذا يقودنا إلى تكامل ثنائية: الأشجار/ العمر مع ثنائية: الماء/ الرمل، ويغدو تبادل الأشياء بينهما ممكناً. بمعنى أن هناك إمكاناً لإحداث ثنائية الماء/ الشجر، وثنائية الرمل/ العمر، على أساس أن الماء عنصر حيوي لنمو الأشجار وتثبيتها في باطن الأرض، والرمل أصل مكنين لعمر الأمة الذي منه عمر الشاعر. والثنائية الأخرى المتقابلة هي ثنائية الحدين المشتركين، وهما الأوراق/ والذاكرة. لا نستطيع أن نوجد رابطة مشتركة بين هذين العنصرين في الظاهر، ولكن حين نعود إلى النص نجد أن هذه الرابطة ممكنة، فأوراق الأشجار وأوراق العمر التي يريد لها الليل للهلاك هي حاضر الشاعر، بينما ذاكرة الماء والرمل هي التاريخ والماضي. وعلى هذا يغدو الليل عدو الحاضر وعدو الماضى على حد سواء، كما يمكن أن يتجسد ذلك في الشكل التالي:



أساس المقابلة بين الشاعر/ والليل بوصفه رمزا للعدو الداخلي، هو اختلاف الرؤيتين الذي أدى إلى خصام فمعاداة. فبدلاً من أن يكونا معا على عدوهما المشترك أصبحا متناحرين ينشغل أحدهما بنفى الآخر أو تصفيته.

يطالعنا «هذا الليل»، منذ البيت الأول في القصيدة، على أنه عدو الشاعر الذي يسير «خلفه» يمحو كل آثاره أو يسحق كل ما يشبهه من حقائق في موقفه ومكانه. يستوقف المحلل حرف (الواو) الذي ابتدأ الشاعر به على أنه حرف استئناف. فقد كون مع عبارة «وأنا أنظر» إيحاء بأن تلك الأفعال التي أحدثها الليل كان الشاعر يراقبها مستغرباً لأنه لم يكن يتوقعها، فهي تصدر عن عقلية لا تدرك تماماً نتائج ما تفعل.

كما يستوقفه اسم الإشارة «هذا» السابق على الليل في بداية القصيدة أيضاً. لعل اسم الإشارة «هذا» في موضعه إيحاء بأن الليل ليس طارئاً، وإنما تشكل منذ زمن وأصبح له تأثير سلبي حتى غدت الإشارة إليه تخصيصاً لا تعريفاً.

أما عبارة «خلفي» فارتباطها بسياق الكلام في موضعها يوحي بملازمة الليل للشاعر وتتبعه إياه تتبع الغريم غريمه، كي يتعرف إلى خططه وأعماله فيحيطها قبل أن تبلغ غايتها. إنه في هذا لا يقل خطورة عن العدو الخارجي المشترك بينهما.

الفعل «أنظر» له في موضعه شعبتان نظرت: واحدة للخلف في «هذا الليل» وما يحدثه من أخطار، و واحدة للأمام في «أوراق الأشجار» وأوراق العمر، خوفاً عليها منه. لهذا كانت «أوراق الأشجار» رمزا متعدد المعاني، فهي توحى بالخضرة والنماء. كما توحى بالانغراس الثابت في عمق الأرض، وفي شعابها وفوق تلالها وعلى سهولها وبين صخورها. وشأن الأشجار شأن أهلها فحالها من حالهم. لذا كانت خضرتها رمزا لآمالهم وطموحاتهم في حياة رغيدة، وثباتها رمزا لتجذرهم فيها وثباتهم فوقها.

لقد بدا هذا كله قاراً في خيال الشاعر حين جمع بين «الأشجار» و«العمر» على مظهر واحد هو خضرة «الأوراق» منطلقاً في ذلك من أن بقاء الأوراق على الشجر رمز للحياة، في حين أن تساقطها رمز للموت. وهكذا صور الليل عدواً داخلياً يؤدي - واعياً أو غير واع - المهمة البشعة للعدو الخارجي (الاحتلال) في الموت وقتل أسباب الحياة.

الإنسان يعيش صراعاً أبدياً مع الزمن، وأنه - فى غفلة منه - قد يكون عوناً للزمن فى هزيمة نفسه، كما حدث مع الليل حين منح الزمان فرصة تقصير عمره وقضم عمر الشاعر، ثم إلحاق الأذى بقضيتهما المشتركة.

يستوقف القارئ الفعلان: «تقضم»، و«تقصّر» ومدى ملاءمة كل منهما للموضع الذى ورد فيه. أما «التقضم» فيعنى الأكل شيئاً فشيئاً. وحين خص به الشاعر عمره نظر إلى أنه مصحوب بوعى وألم خصوصاً أن ذلك يحدث بمراقبة شديدة من بصيرة الداخل «ثانية ثانية». والإنسان المحزون المراقب حركة الزمن يرى فى المدة القصيرة عهداً طويلاً. وأما «التقصير» فيأتى مرة واحدة وقبل الأوان، وهذا الذى خص به عمر الليل، جاء منسجماً و الغفلة التى كان عليها الليل؛ لأن النهاية فاجعة وصدمة كبرى له. فالليل يظن أن فى عمله المؤذى تطويلاً لأجله، ولا يدرك أنه يعمل على استئجال نهايته بيده، وفى هذا مفارقة تدعو للجزء والسخرية مما يصنع (٣٢).

أما الوقت الضائع فى قوله: «لم يبق من الليل ومنى وقت نتصارع فيه... وعليه»، فيوحى بأن عدوهما المشترك استفاد من صراع الأهل والأنداد، لذلك حاز كل شئ. ونصب الشراك للجميع حتى لم يعد أمامهم وقت يتصارعون فيه، ولا وقت يتصارعون لاكتسابه، بعد أن آل الزمان وكل أمر إلى يد عدوهم. وهكذا آل عمر الليل لصالح عدوه، وعدو أمته، ولم يبق هو منه سوى الخسران.

ومن خلال حركة الزمان تناقش علاقة الليل / بليلته التى عاد إليها، وهى علاقة تعزز المفارقة الهائلة؛ إذ كان من المتوقع أن تكون الصدمة التى صدمت الليل منبهة له، ومحولة سلوكه باتجاه معاكس يلتقى فيه مع سلوك الشاعر، لكن ما حدث هو أن الليل عاد سيرته الأولى واستمر غافلاً غاوباً يجلب الخسران له ولأتمته: «لكن الليل يعود إلى ليلته».

أما علاقة الليل / بالظل، فتوحى بأن الشاعر، بوصفه رمزاً لمن حمل هم القضية، لا يتلقى نتائج أفعاله وحده، وإنما يتلقى نتائج أفعال «هذا الليل» أيضاً، خصوصاً أن عمل الليل لم يكن يتعارض مع عمل الشاعر فحسب، ولكنه كان يسمى

الفعل «أبصر» يذكرنا بفعلين للرؤية سبقاه هما «أنظر» أولاً، و«أحدق» ثانياً، فكان هو ثالثهما. لعل أشدها انفعالا وأكثرها عمقا أوسطها: «أحدق» لأن التحديق فى شئ ما يعنى التفرس فى المثير منه. جاء هذا الفعل «أحدق» بعد «أنظر» الذى كان يعنى فى موضعه - كما قلنا - مراقبة حركات الليل وأفعاله المثيرة للاستغراب، والموحية بغفلة صاحبها وغيبائه، وسدده فى غيبه المهلك؛ لذا أصبح «التحديق» فى التاريخ، لاستقراء محتوياته ضرورة، فقد يستطيع الإنسان فهم السلوك الحاضر حين يرده إلى تاريخه وماضيه. لكن ما وجده الشاعر من شواهد تاريخية أعطاه نتائج وأفعالا تتضاد تماماً مع ما يقوم به هذا الليل - ابن التاريخ نفسه. كان حق التاريخ على ابنه - كما يوحى السياق - أن يتحملاه، وأن يخرج بما خرج به الشاعر، وبالتالي يقدم أفعالا ويسلك دروباً توصله به على أساس الانسجام مع روحه، لا المخالفة لها أو المتقلبة عليها.

أما الفعل «أبصر» الأخير، فيوحى فى موضعه برؤية قلبية لما سيؤول إليه ذلك السلوك الغافل، أو للمستقبل المظلم الذى ينتظر الليل نتيجة غفلته وغيبه. إن المتتبع ظلمة الليل أو الذى يعانى هذه الظلمة ينتظر، عادة، آخر الليل بشئ من الفرح، لأنه يتوقع انبلاج نور الصبح الذى يأتيه بالفرج. لكن فعل هذا الليل التائه يوقفه عند آخر نقطة فى الليل «آخر هذا الليل» لا يتخطاها إلى ما بعدها حتى يظل فى دائرة من الظلام لا تنتهى.

إذن، فى فعل «أنظر» رؤية الحاضر القاسم، وفى فعل «أحدق» رؤية الماضى المشرق، وفى فعل «أبصر» رؤية المستقبل المعتم. وهذه الأفعال معا توحى بعلاقة الليل / بالليل: فعلاً ونتيجة.

وفى المقطع الثانى يصور الشاعر علاقة الليل / بالشاعر والقضية المشتركة بينهما. وقد تنجلي هذه العلاقة من خلال رؤية العلاقة بين الليل / الظل زماناً ومكاناً.

فمن الزمان تطالعنا «دقات الساعة» التى ترمز إلى الزمن الذى جسم فعدنا وحشاً يقضم عمر الشاعر ويقصر عمر الليل. إن هذه الدقات بالصورة التى أتت عليها لتوحى بأن

عزيمة أقوى على «تقصير» عمره. لكن، وبالنظر لما كنا قلناه حول خصوصية كل من فعل «القضم» وفعل «التقصير»، يظل عمر أهل الأرض (عمر الشاعر رمز لعمرهم) أطول وأبقى من عمر المحتل والاحتلال.

إن هذا كفيلا بأن يحفز ذلك العدو على أن ينظر إلى الأمر من زاوية أخرى، فيسلك سلوكا مخالفا لما اعتاد. لكنه - على العكس من ذلك - يعود سيرته الأولى «يعود إلى ليلته» متابعا تعميق المسألة. وتدور الحياة دورتها من جديد: الليل يتابع احتلاله وطفياته، والشاعر يتابع نضاله وفدائه.

بناء على هذا، تصبح «الحفرة» رمزا للقبر الذي يضم رفات من يسقط شهيدا فداء وطنه وأرضه. ويمسى «الظل» رمزا لظل الحقيقة القادمة مع النصر الآتي من بعيد.

إن هذا التوجه ينسجم مع الرمز الملازم للموت لدى درويش، فالموت هو الحياة، بل هو الذي تأتي الحياة عن طريقه أبهى وأجمل. لقد أوحى بذلك في قصيدته «خطوات في الليل» السابقة الذكر حين قال:

دائما

أسمع في الليل خطى مقتربة

وتصيرين منافى

وتصيرين سجونى

حاولى أن تقتليني

دفعه واحدة

لا تقتليني بالخطى المقتربة!

فبالضحية والفداء والشهادة يأتي خلاص الكابوس، وتطل الحياة بثوب أزهى وأبهى. أما الظل رمزا للحقيقة القادمة، فقد ورد في «خطوات في الليل» أيضا؛ إذ يقول:

لماذا يهرب الظل الذى يرسمنى

يا شهزادا؟

والخطى تاتى ولا تدخل

كونى شجرا

لارى ظلك

أيضا لنقصه وتقويضه. «الظل» - حسب هذه القراءة - رمز للشيء الذى يشكل فعل الليل، وهو تيه لا يصاب به صاحبه فقط، ولكنه يؤلف «حفرة» يسقط فيها كل المدافعين عن القضية الذين كان الشاعر رمزاً لهم. لذلك جاء الفعل «أسقط» (سقوط الشاعر) نتيجة للفعل «يعود»؛ (عودة الليل لليلته). فعل العودة فعل يتم بوعي صاحبه، لكن فعل السقوط قدر لا يستطيع صاحبه له دفعا.

قد يكون لـ «حفرة هذا الظل» رمز آخر مختلف، وهذا ما سأعود إليه فى قراءتى للقصيدة قراءة ثانية.

استحضر الليل فى القراءة السابقة عدوا داخليا، لكن هناك إمكان أن تقرأ القصيدة من خلال كون الليل عدوا خارجيا هو المحتل للأرض. وهى قراءة تقلب بعض الأحداث وتحول النهاية تحولا جذريا، كيف؟

لن أتوقف فى هذه القراءة كتوقفى فى القراءة الأولى، لأننى لو فعلت، لاضطرت إلى تكرار أكثر ما قلته، ولكننى سأمر بالقصيدة سريعا لأوجه المعانى إلى ما ينسجم والقراءة الجديدة.

الليل، بوصفه عدوا محتلا، كان جادا فى ملاحقة الشاعر بوصفه رمزا للمقاومين الثائرين، ويحاول أن يهز صموده وانغراسه فى أرضه «أوراق الأشجار»، ويمحو وجوده «أوراق العمر»، لكن الشاعر حين ينظر فى عزيمة الحياة الحاضرة لدى الثائرين «ذاكرة الماء»، أو يستحضر تراث أمته «ذاكرة الرمل»، فإنه لا يرى سوى نهاية هذا الكابوس: «لا أبصر.. إلا آخر هذا الليل». بهذا يختلف تفسير كلمة «آخر» عن تفسيرها فى القراءة الأولى، فهى لا تعنى (تراكم) العتمة، ولكن تعنى (نهاية) هذه العتمة وزوالها، لعل هذا يعيد صورة نهاية «الممر الطويل» الذى كان الليل رمزا له فى بيتين سابقين.

ما يقوم به الليل من أعمال لتكريس الاحتلال لا يؤدي إلى إلحاق الأذى بأهل الأرض المحتلة فقط، ولكنه «أيضا» يلحق الأذى بنفسه لأنه يدفعهم دفعا إلى مصاولته وإنهاكه. فإذا كان لديه تصميم على «قضم» عمرهم، فإن لديهم

كما تبدو هنا - تدور في حلقة غير متفاعلة، لأنها تنبئ عن فعل فردى مهتر وسط جماعة لا تعيره اهتماما حتى لو كان في صالحها. وإذا ما لقي مثل هذا الفعل إهمالا مكرورا، فإن حالة الإحباط لابد أن تزحف عليه، فتعطل فيه نوازع العمل، وتطفئ منه منارات الأمل.

كونى قمرا

لارى ظلك

كونى خنجرا

لارى ظلك فى ظلى

وردا فى رمادا (٣٣)

لقد انعكس هذا على نفسيته التي بدأت تنشذ التواؤم مع-
العناصر السالبة فى الجماعة بدلا من التفاعل الخلاق مع
عناصرها الموجبة. ولذلك تابع يقول:

من لى بظامئة تزيد تعطشى

وتسم فى سود الظنون جراحى؟

وبصحوة مخمورة تند الرؤى

وتشل إحساسى بسكرة صاح

وبقمة ثلجية دون المدى

أطوى عليها بالثلوج جناحى

إنها العلاقة بين الذات / الآخر، ولكنها علاقة للتراجع
والانكماش، فحين أراد نديما نشده فى «ظامئة» تزيد من
«تعطشه» وتسم جراحه؛ وفى هذا مفارقة عجيبة؛ لأن
النديم يطلب لإطفاء العطش لا لزيادته، وللتخفيف من الألم
لا لبعثه، ولإنقاذ بقية الحياة لا لقتلها أو تسميمها. لكن
«سوء الظنون» الذى احتل مساحة نفسه كلها غير الهدف
حتى أضحي الموت مطلوبا، والحياة منبوذة.

ومن هو فى مثل هذه الحالة الإحباطية تنحصر إرادة
الفعل عنده فى إخراس كل صوت يدعو إلى النهوض من
الكبوة، والإقالة من العثرة. ولهذا، جاءت صوره متناقضة
الأطراف: فالصحوة/ مخمورة، وإحساسه/ مشلول، وقمته/
ثلجية. فهذه العلاقات بين الأشياء وأوضاعها علاقات ضدية
تبطل فاعلية الوظائف الأساسية، لأن الوصف غلق لمنافذ
الأشياء بدلا من أن يكون انفتاحا لها، أو انزياحا من دروبها.
لذا لم تأخذ الصحوة مداها، ولم يبعث الإحساس النزوع إلى
الفعل، ولم تعد القمة مكانا للانطلاق والانعقاد.

إن حركة التكور فى الذات التى كان عليها الشاعر
أيقظت فيه رغبة الانزواء؛ فلم يعد ينشد رؤية «المدى» وإنما

بل إن ثنائية «الظل / الرماد» فى هذه القصيدة تعيد ثنائية
«الظل / الحفرة». ولما كان الظل مشتركا بين الثائتين، فإن
الرماد والحفرة يشكلان ثنائية جديدة ترمز إلى الموت الذى
تنهض به الحياة كما ترمز لها صورة «وردا فى رماد».

- ٤ -

واستوحى البياتى صورة ليل فى قصيدة طويلة بعنوان:
«من أحزان الليل» بدأها كالتالى:

أمنت بالليل الذى لا ينتهى

ودفنت فى جنح الظلام صباحى

وحطمت أقداحى على شفة الهوى

ولقد حطمت على الظما أقداحى

إن تتابع فعلى «دفنت» و«حطمت» اللذين استخدمهما
الشاعر فى هذا المقطع الافتتاحى ليوحى برغبة جامحة لقتل
كل دافع داخلى إلى تجاوز «الليل». بل إن فعل «أمنت»
الذى ابتدأ القصيدة به و ربطه «بالليل الذى لا ينتهى» ليؤكد
تلك الرغبة ويجذرهما فى النفس. حركة الشعور عنده متكورة
فى داخل الذات، تجلد نفسها وتخنق كل نزوع لها إلى
الخارج حتى أصبح الشاعر قوة هدم ودفن لا قوة بناء وإنتاج.
بل إن كل حالة مشرقة لفعليته إرادته بحالات من القتامة
والسواد: فالصباح غطاء الظلام، والأقداح تكسرت مع الظما
على شفة الهوى قبل أن تصل إلى الجوف. وهكذا تحول
كل ما هو إيجابى إلى كل ما هو سلبى فى الحياة.

لكن وقوفنا عند الفعل «أمنت» يحفزنا إلى أن نرى
امتدادات غائبة للمعنى. فالإيمان «بالليل الذى لا ينتهى»
يجب أن يكون بعد رحلة طويلة مع الأعمال الفردية المعطاءة.
وهذا ينير علاقة محتملة بين الذات / المجموع، وهى علاقة -

به: فهو «غاب العطور» و«صدى حبه الذى مات». إن الصورة الثانية التى أصاب الموت فيها حبه ولم يبق له إلا صده، لتؤكد أن ذلك الزمن هو الزمن الماضى، وهو يقابل الزمن الحاضر الذى وقفنا على صور الشؤم فيه.

وعلى هذا، يصبح الليلان المتزمانان فى خيال الشاعر هما: ليل الماضى / زمن الفرح، وليل الحاضر / زمن الترح. ولكن ما الذى أراد من ذلك الليل الماضى وهو يستغيث به؟ أراد أمرين هما: «مارد يهوى» على ليله الحاضر «بقبضة ماحى»، و«شهاب جامع يدمى على قبر الشباب جماحه». لقد برز «المارد» و«الشهاب» فى الصورتين السابقتين على أنهما نموذجان فى القوة والشدة والقسوة، وكان ذلك مطلوباً؛ لأن حالة التبلد والجمود التى رأت على قلب الشاعر فى المقطع الأول أصبحت بحاجة إلى قوة عنيفة تحرك السكون فى الداخل حتى تذهب السكره عن الإحساس، ويدوب الثلج عن القمة، وينفرد الجناح، وتستبين الرؤى، وينكشف المدى. «فالمارد الماحى» و«الشهاب الجامع» صورتان تمثلان الغاية فى الحركة العنيفة السريعة، وهما بهذه الكيفية موكلان بمحو آثار الخمول من النفس المحبطة.

ما أراد تحريكه وتحويله فى الصورتين السابقتين هو: ليله الحاضر «ليلى»، وهمته الساكنة «جامحى» وقد استخدم مع كل منهما فعلاً يلائمه. أما «ليله» فاستخدم له فعل «يهوى» لأن الإشراق لا يتأتى إلا بإزاحة الليل. لذا فهو بحاجة إلى «قبضة» تهوى عليه لتبدده تماماً، وتمنح الصباح فرجة يطل منها ضوءه. وأما «جامحه» فيختلف عن «ليله» لأن علته ليست فى عدم وجوده، وإنما فى سكونه. وتحريك السكون لا يتم بالخلاص منه بل فى حركة عنيفة تصدمه قوتها لإيقاظه وإحياء ما فيه من قدرة وطموح، ولم يجد الشاعر أفضل من الضربة الدامية سبيلاً إلى مثل هذا الإيقاظ وذلك الإحياء.

لقد لجأ الشاعر إلى تشكيل هذا المقطع من قوى أسطورية: «خيال مارد» و«شهاب جامع» لأنها الأكفأ لمعالجة حالات الخمول العجيبة التى اعترته وسدت عليه نوافذ الحياة.

عزم على أن «يعد الرؤى» وأن «يطوى جناحه» كى لا ينطلق فى أى اتجاه يعتقه من ذاته، بل راح يسوغ لنفسه سجن ذاته فقال متابعاً:

ماذا أريد من الصباح وقد ذوى

زهر الربيع على شمالة راحى

وشموعى اللاتى أضاءت بها الدجى

شربت سناها ضحكة الأرياح.

إن افتقاد الفأل الذى تمثل عند الشاعر بصورة «ذوى زهر الربيع» أدى إلى تتابع صور الشؤم: فالدجى أطفأ الضياء، وضحكة الأرياح شربت سنا الشموع، وعاش الشاعر فى دوامة الضياع والتيه فلم يعد يعرف طريق النجاة ليجبها.

الصور المرسومة هنا توحى بزمنين متناقضين عاشهما الشاعر هما: الزمن الماضى المبهج، والزمن الحاضر القاتم، لكن قتامة الثانى امتلكته فأنتسته بهجة الأول. وهو بهذا يعيد صوت أبى العلاء السابق:

كم أردنا ذاك الزمان بمدح

فشغلنا بدم هذا الزمان

لكن الشاعر فى المقطع الثانى من قصيدته يفرغ إلى زمنه الماضى مستنجداً مستغيثاً:

يا ليل يا غاب العطور ويا صدى

حبى الذى قد مات قبل صداحى

هل فى فضائك من خيال مارد

يهوى على ليلى بقبضة ماحى؟

هل فى نجومك من شهاب جامع

يدمى على قبر الشباب جماحى؟

يسجل الشاعر فى هذا المقطع بداية التفكير فى الصحو الحقيقية أو الثورة على الذات وقد مثلته نداء الاستغاثة بالليل «يا ليل». هو يستغيث بالليل على الليل. ولا يكون ذلك إلا أن يتزامن فى خياله ليلان متناقضان: ليل الفرح / ليل الترح. قد نتبين هذا من خلال تشكيل صورة الليل المستغاث

إلى ذلك الشاعر نفسه «نهزت.. مشاعري» بعد أن ثار على ذاته تخلصاً من الليل البهيم والرؤى المقرعة. وثانيتهما: غزارة الدم النازف رمزاً للجهد والتوتر المصاحب لمصارعة نوازع المعجز في النفس. وثالثتها: اختلاط «دم جراحه» بماء «نهر الظلام»، وهو اختلاط أعاد إلى خاطر صورة الخضاب: إحياء بتحول الأشياء إلى الأجل.

وهكذا، تحركت «مشاعري» الشاعر بعد أن «نهزها» فتحررت من «نهر الظلام» ونفضت عن نفسها بلادتها أو «تلجها» كي ترى الأشياء من زاوية جديدة جميلة. كانت الأبيات الأربعة التي جمعت بين صورة «الليل» وصورة «الدم» اختصاراً لكثير من المعاني التي تراكمت في المقطعين السابقين. وحينما نراجع تلك المعاني، فإننا نجد أن الذي حرص الشاعر على نفيه هنا هو الجانب الجامد الساكن من حركة النفس هناك، وقد أوحى عن طريق هذا النفي بولادة الشعور النقيض، أعنى الشعور الجامع الطامع على النحو الذي وضع في تحليل صورة «الدم».

يتابع حركة النفس وتطورها في هذا المقطع على النحو التالي:

يا ليل؟ يا غاب العطور؟ ويا صدى
حبي ومبكي أمسه الملتاح
هذا الخريف يجذ أوراق الهوى
ويهب من ظمأ الهوى أدواحي
لا الريح تفهم ما أقول ولا الصدى
يلقى على سمع الخريف صياحي

إذا كانت صورة الدم رمزاً للشوكة على الذات، فإن صورة كل من «الخريف» و«الريح» في الأبيات الستة السابقة لتوحى بالشوكة على الآخر - الجماعة. إن العلاقة التي تثيرها هاتان الصورتان (الخريف والريح) توحى بصوت الجماعة. ولعل الفارق بين طبيعة كل من الصورتين يوحى بتعدد الجوانب التي يمكن أن يصدر عنها ذلك الصوت.

صورة الخريف أثارت في خيال الشاعر صورتين نقيضتين لها، هما: صورة «أوراق الهوى» وصورة «شجر الدوح». لقد

يبدو أن ثورة الذات أدت، فعلاً، إلى إحياء الأمل في نفسه، إذ راح من جديد ينزع إلى استرداد الهوى والمتع، واستقبال الحياة بشعور آخر مخالف، كما في المقطع الأخير من قصيدته، فبعد أن أعاد تجربته مع «الليل» قال:

أمنت بالليل الذي لا ينتهي
وحطمت من فزع الرؤى مصباحي
ونهزت في نهر الظلام مشاعري
حتى تخضب ماؤه بجراحي

في بداية هذا المقطع استرجع تاريخ نوازعه، وتحولاتها ابتداءً من إيمانه بالليل، وانتهاءً بمقاومته الموت وطلبه الحياة، لذا يمكن أن نعالج ما في هذا المقطع من خلال ما يثيره من ترابطات.

تثير الأبيات الأربعة السابقة التي شكلت مطلع المقطع علاقة الليل / بالدم، أما الليل فليلان، وقد مر بنا التقاؤهما وافتراقهما، ولنا عودة إليهما في نهاية المقطع. وأما الدم فدم الشاعر الذي أسأله «الشهاب الجامع» في المقطع السابق لبعث الشوكة الكامنة في نفسه، والقدرة القابعة في أعماقه حتى تتغير سمة الرؤى في بصيرته. كان في المقطع الأول من قصيدته ذكر «الرؤى» وجد في وأدها «تمد الرؤى»، وها هو هنا يعيد ذكر الرؤى مضافة إلى جانب الفزع «فزع الرؤى»، فكشف وضعه لها هنا عن سر رغبته في وأدها هناك، ولأنه أراد أن ينقذ نفسه مما فيها من «فزع» «حطم مصباحه» ورضى أن يعيش الظلام على أن يعيش النور المفقض إلى هذه «الرؤى» المروعة. لكن ما يكرهه الإنسان يمكن أن يكون نافذة إلى ما يحبه، والأزمة قد يأتي انفراجها من شدتها: «اشتدى أزمة تنفرجي».

لقد أنضى الليل إلى الدم - الطاقة المحركة لكل قوى الإنسان. ذلك لأن صورة الدم في هذا المقطع تثير في ذهن المتلقى صورته في المقطع السابق. لكن هناك فرقاً في الصورتين. ذلك لأن الدم في الصورة السابقة كان أمينة استعان بالشهاب الجامع لتحقيقها. أما الصورة الحالية فالدّم فيها - كما يعبر الشاعر - حقيقة واقعة. انبثق من تشكيل صورة الدم هنا ثلاث حالات، أولاًها: انبثاق الدم، وقد دفعه

وهم يعربد في جنون رياحي
فكان خلف الليل ليلاً آخرًا
والموت بينهما يجز وشاحي (٣٤).

ومع صورة الموت تعود صورة الليل إلى الظهور. والليل هنا ليلان: ليل قبل الموت، وليل خلف الموت. أما الليل الذي قبل الموت فالواقع الذي جرب فيه مرارة الظلم والقهر. وأما الذي خلف الموت فحللم تجمعت فيه كل الصفات الجميلة الحبيبة. وقد تزامن في داخل الشاعر هذان الإحساسان المتناقضان: كراهية الليل الواقع وتمثلها صورتان هما: «عالم الأتراح» و«جنون الرياح»، وعشق الليل الحالم وتمثله مجموعة من الكلمات والصور مثل: «نغم»، و«المتع الخوالد» و«الضحى».

وتخطى الليل الأول إلى الليل الثاني يصطدم بعقبة «الموت» الذي «يجز» وشاح الشاعر. لعل الفعل الأقرب إلى الخاطر مع ذكر الموت هو الفعل «يشد» بدلا من «يجز»، لكن الشاعر أصر على فعل «يجز» لأنه أراد أن يكون الموت رقيقا على حركته، عوضا عن أن يكون مهاجما غايته انتزاع الحياة منه. وبكلمة أخرى حرص على حضور الموت متزامنا مع الليل الواقع والليل الحالم؛ لأن حركة عبوره من هذا إلى هذا ليست بحركة عادية، ولا طبيعية، وإنما هي حركة نضالية تفترض الفداء والاستشهاد قبل لحظة الوصول. ولابد، في مثل هذه الحالة، أن يكون الموت متربصا ينتظر فرصة عمله.

كان ليله الحالم في خياله مقرونا بالخلاص الدائم، والمتعة اللامتناهية، كما تدل على ذلك صفتان ارتبطتا به هما: الأبدية «الليل الأبد»، والخلود «المتع الخوالد». ولعل كلمة «الضحى» جئ بها حتى توحى بأن ما ينتظره في هذا الليل هو الضياء الدائم. فإذا كان الليل ضحي فإن امتداد نوره والتقاء بنور ضحي النهار يعني قتل الظلام أو نفيه ليلا ونهارا. وعلى هذا يصبح النور الدائم السطوع في عالم هذا الليل الحالم صفة ثالثة تتفق مع صفتي الأبدية والخلود.

تخيل الشاعر الخريف «يجذ أوراق الهوى» ويهز من ظمأ الهوى أدواحه. كأن الخريف - كما يوحى به الشعر هنا - أراد تجريد الشاعر من كل أسباب الحب كي يلتقى معه على المعاناة من «ظمأ الهوى»، فهو لا يتكافأ مع الشاعر إلا إذا قتل في نفسه كل نوازع الهوى وجردها من كل جمال وحب. إن صورة الخريف في هذه الحالة العدوانية السافرة تتلاءم مع صورة «الرؤى» المفزعة. بل إن تلك الرؤى تكاد أن تكون هي الخريف ذاته، وهما معا يجسدان منطق الآخر الذي وصل معه الشاعر إلى طريق مغلق المداخل والمخارج.

أما صورة «الريح»، فتوحى بنوع آخر من صوت الجماعة، هو قطع أسباب التواصل مع الشاعر للاختلاف في درجة الوعي: «لا الريح تفهم ما أقول»؛ فلكل جماعة رؤى غير رؤى الشاعر، إنها عاجزة عن أن تدرك كنه رؤاه. وتقترب بالريح صورة «الصدى» لكن الصدى يختلف عن الريح في أنه يرى ما يراه الشاعر، ويدرك إدراكه نفسه، لكنه يكتم ذلك ولا يلقيه على «سمع الخريف».

كأن «الخريف» و«الريح» و«الصدى» تجسيد لمراتب أو طبقات في الجماعة. إذا كان هذا الاستنتاج ممكنا فإن «الخريف» يعلوها جميعا، فهو صاحب النفوذ القادر على قتل الهوى، وإخضاع الآخرين لسلطانه. وأما «الريح» فتمثل رتبة أخرى أو طبقة أخرى جاهلة لا تريد أن تدرك ما فيه النفع أو الضرر. وهي متعلقة بالخريف تسير حيث يسيرها، وتقف حيث يطلب منها أن تقف. وأما «الصدى» فيمثل رتبة أو طبقة ثالثة تعي الحقائق ولكنها تمنع وصولها إلى حيث الفعل والتنفيذ؛ ذلك لأنها لا تريد أن تغير الواقع، فقد تكون هي المستفيدة من بقاءه على ما هو عليه.

يبدو أن الشاعر ملّ من الاستعانة بغيره فوصل إلى قناعة هي أن إصلاح النفس يجب أن يأتي من داخلها لا من خارجها، ثم إن الأمر ليستحق المغامرة. وهنا يصل إلى صورة الموت كما تجلت في نهاية القصيدة:

أموت والليل الأبد على فمي

نغم يضيغ بعالم الأتراح؟

والحب والمتع الخوالد والضحى

ففى هذا المقطع يقرن الشاعر حلول الليل بحضور الموت للنهار، ويحدث علاقات بين أشياء يتولد من اجتماعها المعنى الأعمق «معنى المعنى». لكن منبع كل هذه المعاني عنده هو العلم والموت؛ فالمساء/ جدار خرب منهار. وإذا دققنا النظر وجدنا أن كل هذا التهلم حدث بعد أن «مال جنب الشمس واستدار». الشمس، إذن، هي التي كانت حائلا بين الأشياء ودمارها، بين الحركة ورقدتها. فالشمس فى ضوئها القيادة والتحكم، لذا هي رمز للانضباط والتوازن والتماسك وحفظ الحياة من السقوط والانهيال. فحضور الشمس/ حضور الحياة. وغيابها/ غياب الحياة. وفى هذا ترجمة أخرى لثانية الليل/ الموت، لأن حضور الليل يعنى حضور الموت وغياب الحياة.

إذا تأملنا استخدامه الأفعال وتتابعها وجدنا أنه يعتمد فى استيحاء المعاني على الزمن وتسارعه، ففى صورة الشمس نرى أن الذى مال واستدار هو جنب الشمس لا الشمس كلها. لكن بداية هذه الإمالة كانت لحظة كافية لبداية أفعال مضادة توات أحداثها بسرعة: «ثم تساقط المساء فوقنا... إلخ»، كأننا أمام تساق بين الضياء والظلام، بين الخير والشر. فالظلام هنا متربص يراقب حركة الضياء الذى كان يحتل ساحة الكون. فما أن يبدأ الضياء حركة إخلاء للمكان حتى يبدأ الظلام بحركة ملء لكل إخلاء. وإذا كانت حركة الضياء حركة واحدة فإن حركة الظلام حركات متوالية لأن غاياتها إحداث انهيارات متتابعة. الحالة فى هذا شبيهة بحبات اللؤلؤ المنظومة، فما أن ينقطع الخيط الناظم لها حتى تنهار الحبات ويتوالى تبعثرها وتفرقها. وهكذا كان تتابع انهيارات الحياة التى آلت إلى فوضى واضطراب. والشاعر فى هذا المنظر الكئيب يحاول أن يشكل الحياة فى أمسها وحاضرها حتى يقف عند حدود المعاني المتضادة، ويتبين غايات المحاسن والمساوى، ويستحضر السلوك الحسن والمشين فى آن. قد نستطيع إبراز فعله هذا من خلال توقفنا عند صورة كل انهيار.

أما صورة المساء المتساقط الذى شبهه بجدار خرب منهار «ثم تساقط المساء فوقنا مثل جدار خرب، وانهار» فتوحى عبارة «فوقنا» فيها بأن السوء لم يقف عند حدود التساقط ولكنه سوء أصاب الجميع لأنه كان - كما قال الشاعر -

إن هذه الأحلام الخالدة الصفاء، والمتسامية الروح لتقف فى خيال الشاعر موقف التضاد مع أحوال الواقع التى تجثم فوق كل متنفس، وتشل كل نبض. إن حلما بهذه المساحة الواسعة من الفرحة المنقذ من الشقاء ليستحق أن ينشد القداء من أجل اكتسابه، واستنزائه واقعا ومعيشا، وقد كانت صيغة الاستفهام الإنكارى «أموت والليل الأيبد على فمى» موجية بإرادة التفسير واستنهاض روح القداء والخلاص من ليل الحاضر لاستقبال الليل القادم المختلف.

وهكذا، كان ليل الشاعر مؤلفا من ثلاثة أزمان: ليل الماضى الذى لم يعد منه سوى الصدى، وليل الحاضر الذى لم يجلب إلا الشقاء وتبلد الإحساس، وليل المستقبل الذى كان ورديا زاهيا.



- ٥ -

وفى قصيدة بعنوان «انتظار الليل والنهار»، قال صلاح عبد الصبور فى مقطعها الأول:

وهكذا مات النهار

ومال جنب الشمس واستدار

ثم تساقط المساء فوقنا

مثل جدار خرب وانهار

واعتقت صحيفة السماء والقبراء

لطحنا الجبين بالقبار

وانطقات نوافذ المرضى، وأنوار الجسور

أعين الحراس والمآذن

تكومت حوائط الظلمة فى مداخل البيوت

والمخازن

فانكفات كثية مرصوفة كأنها مدافن

منهارة على بقايا جبل منهار.

التأثر والتفرقة في مكان ما يفرى بإنشاء قوى مضادة تعمل على الإفادة مما يخلقه ذلك الضعف، بل إن تلك القوى تبرص وتعمل على أن يحل التهدم لأن حياتها الحقيقية لا تبدأ إلا بعد حلوله.

أما كلمة «صحيفة» فهي إحياء بالكتابة. والكتابة تاريخ، والتاريخ إما أن يكون ناصعاً وإما أن يكون باهتاً، كأن الشاعر أوحى من خلال هذه الكلمة بأن التاريخ الذي كان مقدراً له أن يكتب صفحات يضاء مع بقاء الشمس وتماسك العمران البشري، غداً بعد ميلانها، وتساقط المساء ملطخاً بالسواد. إن ما يوحى بذلك استخدامه لفعل «تلطخ» وكلمة «الغبارة».

أما هذه الكلمة «الغبارة»، فقد كانت ناتجة طبيعياً للأرض بعد أن أصر الشاعر على أن يعطيها صفة «الغباء». وما الغبار إلا رمز للقسامة وكل ما يؤدي العين ويعطل الرؤية ويسد المتأفد. وهكذا كان، إذ إن الصور التالية تعزز هذه المعاني فتثير ذلك الغبار انطفأت: أ - نوافذ المرضى فلم يعد بإمكان أحد مساعدتهم، ب - وأتوار الجسور فتعطلت حركة التواصل، ج - وأضواء المآذن فسكت بذلك صوت الحق والهداية، د - وأعين الحراس فأصبح كل شيء مشاعاً.

إن أي مجتمع يصاب بمصادر ضيائه وإشعاعه يتلى بالظلمة التي لا تجلب سوى الفساد، وهذا معنى مستوحى من خلال صورة «حوائط الظلمة» التي «تكومت... في مداخل البيوت والمخازن»، فحوائط الظلمة توحى باستمرار المعنى الذي ناقشته سابقاً، وهو أن انهيار أمر ما باعث قوى على بناء نقيضه. ولهذا شيدت حوائط النظام بعد أن تهاوت حوائط الضياء، وكان بناؤها مما نهب من «البيوت والمخازن». أساس ذلك كله الانهيار التخلقي الذي أدى إلى موت كل شيء. لذا انكفأت «البيوت والمخازن» التي كانت أمكنة الحياة إلى «مدافن» - أمكنة الموت. ثم إن «الجبل» الذي كان رمزاً للقوة والعظمة والعزة أسمى «بقايا جبل منهار» تراكم فوقه «مدافن منهار». إنها صورة للموت الذي يطوى صور الحياة.

لكن هذا الركام الذي أصابته بلوى الموت يدفع الشاعر إلى أن يتنمى بصيص أمل فيقول في مقطع تال:

فوق الجميع، لعل الضمير «نا» يشعر بأن السوء الذي يسببه فرد واحد قد لا يكون آذاه محصوراً في المسبب وحده، ولكنه يلحق بالجماعة أيضاً. وحين يكون الانهيار جماعياً تعم الفوضى ويحتاج الأمر إلى زمن لإعادة الضغط والانضباط. لكن الحد الثاني من الصورة «مثل جدار خرب، وانهار» لم يعف الجميع من المسؤولية. فهذا الجدار لم ينهر بعد أن خرب مباشرة، ولكنه - حسب صياغة الشاعر له - ظل فترة من الزمن على حال الخراب تلك أمام بصر الجميع حتى وصل إلى حالة الانهيار فانهار. ذلك لأن هناك فرقاً جوهرياً بين قولنا: «مثل جدار خرب منهار»، وقولنا: «مثل جدار خرب، وانهار». فالجملة الأولى ساكنة الزمن إذ ليس هناك فترة واضحة بين الخراب والانهيار، أما الثانية فالزمن فيها متحرك ممتد لأن الخراب استمر مدة ثم انهيار. لقد أوحى الشاعر، بهذه الصياغة. أن أحداً لم يسع إلى إزالة الجدار قبل أن ينهار، لذا كان انهياره حين انهيار على رؤوس الجميع. لم يناقش الشاعر أسباب الخراب ولا المسبب أو المسببين له، ولكنه ركز على أن الخراب حدث، وأن التقاعس عن مداواته كان عاماً، ثم وصل إلى غايته من ذلك، وهي أن الأذى كان شاملاً والمسؤولية كانت جماعية.

لعل الصور التالية تؤكد هذا المعنى، إذ يستوقفنا وصف الشاعر للأرض بعد الانهيار «بالغباء»، ثم يصورها موحدة بالسما على هدف يمس الإنسان هو تلطخ «الجبين بالغبارة». ومن خلال ربطنا هذه الصورة بصورة الانهيار والمسؤولية الجماعية عن حدوثه، نرى أن النتيجة متوقعة لأن العار الذي ترمز له صورة «تلطخ الجبين بالغبارة» عار يعم ولا يخص. بقي أن نتوقف عند ثلاث كلمات في هذه الصورة لنرى حدود المعاني وتلاؤمها مع الهدف العام. والكلمات هي: «اعتنقت»، و«صحيفة»، و«الغبارة».

أما كلمة «اعتنقت» فمن العناق والتلاحم والتعاقد، ولما كانت في الصورة بين عنصرين متعاونين ضد الإنسان (السماء والغبراء) فإنها تغدو صورة بنائية تتم على أنقاض التهدم البشري، بل إن ذلك التهدم كان السبب في إيجادها. كأن الشاعر أراد أن يوحى بأن الضعف البشري الناتج عن

فى آخر المساء شعشت سحابة بنور

سحابة ناعلة رقيقة

وأومضت حمراء حمرة الزهور

سريعة ، وأنطقات فى عتمة الأفق

واندفع النهار

(يا حمرة الفسق

يا لون عمرى الذى ودعته حقيقة...

وعشته تذكار

أضاعك الليل كما أضاعك النهار).

يلو فى هذا المقطع شعاع نور يتسلل وسط كل ذلك
الظلام، فيتحرك فى داخل الشاعر خيط من أمل، لكنه يبقى
سريعة ثم ينطفئ فى «عتمة الأفق». إن تشكيل الشاعر هذا
الأمل المنطفئ ساعة نهوضه ليوحى بأبعاد قد تجمعها العلاقة
بين صوت الفرد / وصوت الجماعة. أما صوت الفرد
فاجتمعت عليه عوامل لإضعافه. أولها أنه أتى «فى آخر
المساء». وهذا وقت يتراكم فيه الظلام الذى يحتاج تبديله
ضوءاً باهر النور. وثانيها أن النور المتخيل شعشع وسط سحابة
صفتها أنها «ناعلة رقيقة». فاختيار السحابة يوحي بأنها غير
مستقرة، وبأنها ماضية إلى مفارقة المكان. وأما كونها «ناعلة
رقيقة» فإيحاء بضعفها فى مواجهة «عتمة الأفق» أو الظلام
المطبق على كل بقعة فى المكان. وثالثها أنها «أومضت».
والوميض ضوء مؤقت يزول فى زمن قصير. وقد حدد الشاعر
وقته هنا فكان «سريعة» على التصغير. ورابعها: اختيار اللون
الأحمر للضيء. واللون الأحمر يومى بلون الأصيل - وهو
اللون الذى يؤذن باقتراب غياب الشمس. وخامسها أن لون
الضيء الأحمر شبه «بحمرة الزهور». والزهور، على جمال
لونها، توحى بسرعة الانطفاء والذبول.

إذن، اعتمد الشاعر فى تشكيله صورة التقابل على شعاع
نور فرد ضعيف / وسط عتمة علما واسعة الامتداد فى الأفق
(الجماعة) أو - فى المستوى الرمزي - اعتمد على صرخة
تنوير واحدة خافتة تلقى فى أسماع جماعة عامة اعتنقت
الظلام مبداء.

تأتى بعد هذا صورة النهار مندفعاً «واندفع النهار». وكان
للمأمول أن يندفع مع اندفاع النهار علاج لكل النوائب التى
جرها ظلام الليل. لكن البكائية التى أنهى الشاعر فيها
المقطع ووضعها بين قوسين (...) تشير إلى عكس ذلك
ونقيضه. فالنهار والليل متساويان فى عدوانتهما، وقد تعاونا
على تضيق عمره. إن تشكيله بكائية الذات المقوسة لتوحي
بأن تلك الصرخة التنويرية السابقة والتى جعل صورتها
«حمرة الفسق» هى صرخته نفسه وقد رآها «لون عمره...
وحقيقته»، مما يوحي بأن فيها الإنقاذ لو أنها سمعت. لكنها
كانت حقيقة عاشها لفترة ثم ودعها بعد أن ضاعت نهاراً
كما ضاعت ليلاً «أضاعك الليل، كما أضاعك النهار»،
وأصبح يعيشها «تذكار» تاريخ مضى. وهكذا، أصبح تشكيل
المقطع مؤحياً بصرخة فردية تاهت فى غياهب العموم وورثت
بكائية للذات، تلك الذات التى سعت إلى إحياء القيم
فضيعها مساعها.

ويسير الشاعر مع النهار يرصد ما فيه من شبه بالليل
فيقول فى المقطع الثالث:

وهكذا مات المساء

حين تقلبت على ضلوعها الشمس

وهبت تعلى السماء

تنفست شوارع المدينة

أصوات ضجة بلا إيقاع

وانسكبت مجامر الشعاع

تمور فى العيون ، تكشف الظلال

تنقب الحجر

أواه يا نور الضحى

ملأت قلبى فزعاً وترحاً

لأنتى رأيت فوق ما أردت أن أرى

بوركت وقدة الظهيرة

النور يجلد العيون تعشى لا ترى

من البيوت والبشر

سوى مكبات لون وحجر

والتعاون والمساندة يغدو هباء لأنه يصدر عن أفعال فردية «رغاء»، ويلحق الأذى بالنفس وبالأخرين. وهذا ترديد لمعان رأيها تتوالى في مقطع الليل أو ما أسميناه مقطع «موت النهار».

أما صورة العين فقد حرص الشاعر أن يمنحها من الشمس شعاعاً: «وانسكبت مجامر الشعاع تمور في العيون» وهو شعاع نفاذ «يكشف الظلال ويثقب الحجر». وهذا يعنى أن كل شيء أصبح مكشوفاً لا يحجبه عن الرؤية حجاب. فالظلال السائرة اخترقت وبان ما تحجبه، بل إن الحجر الصلب نقيبته العيون ورأت ما يخفيه. لم يعد هناك سر خفى، خصوصاً أن اقتضاح الأسرار أصبح سلوكاً جماعياً لا سلوكاً فردياً بل دليل مجيء «العيون» مجموعة لا مفردة، فالكل يتجسس على الكل.

وأما صورة «الضحى»، فقد خص بها نفسه، إذ بدأها بالتعبير عما يحس به من ألم وحرقة، فشكا إلى نور الضحى الذى غدت صورته صورة إنسان توجه الشكوى إليه فيسمعها: «أواه يا نور الضحى». وشكوى الشاعر كانت من نور الضحى نفسه، ذلك لأن هذا النور أراه مفسداً أمته وانشغال ناسها بمعابيب بعضهم بعضاً. فكانت تلك الرؤية «فروق ما أراد أن يرى». إنها الرؤية التى ملأت قلبه - كما قال - «فرعاً وترحاً»: فرعاً لأن إصلاح الحال أضحي بعيداً إن لم يكن محالاً، وترحاً لأن قلبه على أمته، فهو يريد لها للنفع لا للضرر، للتعاون لا للتنافر، لإيقاع جماعى لا لضيق فردى فوضى أرعن.

وأما صورة «الظهير» فقد بدأها بالثناء، لأنها فترة حر لافح: «بوركت وقدة الظهير» وأما لماذا هذا الثناء الذى يوحى بالمقارنة؟ فلأن الناس فى هذه «الوقدة» تعشى عيونهم عن رؤية العيوب، وكشف الأسرار. النكلمات المستخدمة فى تشكيل هذه الصورة توحى بشدة غضب الشاعر وحنقه؛ فالثور الذى هو نعمة للبصر يصبح - فى عرف الصورة - نقمة عليه: «النور يجلد العيون» وبدلاً من أن يمنحها شعاعاً للرؤية يعشيها كي لا ترى: «تعشى لا ترى من البيوت والبشر

من الملاحظ أن بداية هذا المقطع تشابه مع بداية المقطع الأول: «وهكذا مات النهار» هناك، «وهكذا مات المساء» هنا. كما أن حركة الشمس فى مقطع موت «المساء»، هنا، مناقضة لحركتها فى مقطع موت «النهار» هناك، كما تدل على ذلك حركة الفعل فى المقطعين: «مال جنب الشمس واستدار» فى الأول، «وهبت تعلى المساء» فى هذا المقطع. وهذا التشابه، وهذا التناقض ينبعان من معين واحد هو تجربة الشاعر؛ فهى التى تصدر الخيوط وتوزعها فى شبكة العلاقات الداخلية: تشابهاً وتناقضاً.

تملى الشاعر فى مقطع «موت المساء» هذا حركة بزوغ الشمس واستوائها فرسم لذلك صورة تشخيصية تعيد صورة الزهو الإنسانى والعظمة الإنسانية؛ حيث جعلها «تقلب على ضلوعها» وتهب لاعتلاء عرش السماء كبرياء وبهاء: «وهبت تعلى السماء». ومادامت الشمس بهذه الصورة البهية تقف مضادة للظلام، فإن المتوقع أن يتبع هذا التضاد تضاد فى الحياة فينقلب الظلام ضياءً. إن هذا صحيح على المستوى الطبقي، لكن الحياة على المستوى النفسى والشعورى لدى الشاعر تظل ظلاماً مع كثرة النور. وفى هذا مفارقة ساخرة ومؤلمة فى وقت واحد، وقد انعكست آثارها السالبة على المقطع كله، كما تبرزه العلاقات التى شكلت صور المدينة، والعيون، والضحى، والظهير.

أما صورة المدينة، فقد ألغتها مجموعة كلمات مترابطة، لكل منها وقع عميق الإيحاء فى المعنى السياقى العام. اختار الشاعر من المدينة شوارعها فشخصها ومنحها نفس الحياة: «تنفست شوارع المدينة» موحياً بأن البشر كانوا هم نفس هذه الشوارع، فهم الذين يعيشون فيها الحياة. لكنه أتبع هذه الصورة بما حول صفتها من الجمال إلى القبح. فقد أطلق على شوارع تلك المدينة صفة الرعونة: «الرغاء» موحياً بأنها حياة تفتقد الحكمة والتعقل، ثم أتبع تلك الصفة صفة أخرى تصف أعمال الناس وأفعالهم، فكانت حسب تصويده «أصوات ضجة بلا إيقاع»؛ أى أصوات جمجمة دونما طحن ولا قيمة. أما فقدان «الإيقاع» من هذه الضجة فيوحى بانعدام العمل الجماعى المنظم، وأى عمل يتقصه التنظيم

أن العكس يمكن أن يصف الواقع بمصداق أكثر؟ والجواب المحتمل هو رغبته في أن يتناسب اللون المختار، نفسياً، مع ما يأتي بعده. فاللون الرمادى إحياء بتحول الضياء إلى العتمة، بينما اللون الأحمر إحياء بتحول العتمة إلى الضياء. بل إن تشابه الفترتين في نفسه قد منحه الحرية في إعطاء كل منهما لون الأخرى وصفتها.

أما صورة «ضجيج الطرقات» الذى «ينحل إيقاعاً رمادياً رقيقاً» فإحياء بتحول الضجيج إلى سكون. والسكون في الفترتين هو السكون الذى يسبق العاصفة، لهذا جاز للشاعر أن يشبه هذه الفترة الرمادية بلون أيامه التى عاشها «تأملاً»، ولم يستطع أن يعيشها «حياة». والتقابل بين الأيام «تأملاً»، والأيام «حياة»، تقابل كبير وذو معان بعيدة؛ ذلك لأن الحياة «تأملاً» قد تكون انسحاباً من الحياة. أما الأيام «حياة» فاندغام بما يجرى والمشاركة بصياغته للقناعة بأن ناتج العمل والأمل المعقود عليه يستحق الجهد بل الفداء المبذول برضا وطيب نفس. قد يكون هذا هو المعنى الذى أوحى به بكائية الشاعر فى المقطع السابق، حين جعل حمرة الغسق لون عمره الذى عاشه حقيقة: «يا حمرة الغسق، يا لون عمرى الذى ودعته حقيقة». وبذا يصبح اللون الأحمر رمزا لحياته التى عاشها «حقيقة» بفداء، واللون الرمادى رمزا لحياته التى عاشها «تأملاً» أو انسحاباً. وكل منهما يشكل إيقاعاً للثانى.

كانت الفترة الرمادية تلتقى مع الفترة الإشعاعية فى أكثر من شبه، من ذلك العمر القصير لكل منهما الذى وصف بأنه «سريعة»:

سريعة، ويهبط السواد حين ينقضى الأصيل

فالشمس ألفت نظرة الوداع

واتكأت مرهقة على التلال

عندما نلقى الفعل «يهبط» وصفاً للسواد، نسترجع الفعل «اندفع» الذى كان قد استخدمه وصفاً للنهار. وبهذا يوحى الشاعر بأنه يعيش إيقاعات تكرر نفسها؛ فالليل يشكل مع النهار إيقاعاً نفسياً وفكرياً متوتراً، والمرحلتان المؤقتتان تشكلان إيقاعاً متكرراً. ولكن الشاعر وسط هذه المعزوفة

سوى مكعبات من لون وحجر». فرؤيتها تتوقف عند هندسة المادة الظاهرة فى اللون والحجر، ولا تنفذ منها إلى الداخل. وهذا فقط هو كل ما يريده من الرؤية، ولذلك استحقت «وقدة الظهيرة» منه ثناء وتبريكا، وفى هذا مفارقة عجيبة.

ويصل مع النهار إلى نهايته فيقول:

فى آخر اليوم تدب فى عروق الشمس فترة الملal

ويولد اللون الرمادى الرقيق

حتى ضجيج الطرقات

ينحل إيقاعاً رمادياً رقيقاً

(كلون أيامى التى ما استطعت أن أعيشها
حياة...)

فعتها تأملاً).

فى صورة «عروق الشمس» التى دبت فيها «آخر اليوم» «فترة الملal» إحياء بأن هذا الملal الذى أعطى للشمس إنما هو رمز للتعب الذى أصاب أولئك الذين يعملون لانتهاء عمرانهم، لذا بدأت مرحلة هدوء مؤقتة قبل أن يحل ظلام الليل من جديد ويعودون فيه سيرتهم الأولى التى صورها فى مقطع الليل (المقطع الأول)، وقد كانت هذه المرحلة الهادئة المؤقتة عند الشاعر ذات «لون رمادى». واللون الرمادى هو اللون المتوسط بين الإنارة والظلمة، أو هو اللالون، لذلك كانت تلك الفترة محطة للتحويل من النهار إلى الليل.

لعل هذه الفترة تذكرنا بتلك الفترة من «آخر المساء» التى أومض فيها شعاع «سريعة» وانطفأ وسط «عتمة الأفق». كأنهما لحظتان هادئتان عابرتان فى دنيا العبث، لكنهما - لضعفهما - لا يقفان فى وجهه الدامس. ومن هنا وصفت هذه الفترة الرمادية، كما وصفت تلك الفترة الشعاعية، «بالرقة».

قد يسأل سائل: لم اختار الشاعر لون «الحمرة» للفترة السابقة على طلوع الشمس «الغسق»، بينما اختار اللون «الرمادى» للفترة السابقة على حلول الليل «الأصيل»، مع

أولاً: بناء التجربة الذاتية:

كانت تجربة محمود درويش في نصه تجربة فضائية؛ فهو يعاني هم احتلال شعب آخر لوطنه، وتشريد أهله، لذا كان مشغولاً في قصيدته بتراكمات هذا الهم ومسبباته وعمق المأساة الطالعة منه. لذا تعامل مع الليل رمزاً للعداوة بشقيها: الداخلي والخارجي، وعلى أساس أنها حجاب للرؤية الصافية. فالحجاب قد يستر الحقيقة عن مبتغيها. فيسلك سلوك التائه الذي قد توقعه متاهته في شرك سلوكه فتكون النتيجة عكس ما يتغنى، وهكذا كان. فأما العدو الداخلي فقد أوقعته عداوته في الشرك فقصر عمره بدلاً من تطويله، وأما العدو الخارجي فكانت متاهة احتلاله سبباً في إيقاد شعلة الثورة والانفاضة عليه، ودخل في صراع طويل ستكون نهايته هلاكه، وانتصار أهل الأرض الذين يسلكون إليه طريق الفداء والاستشهاد.

أما البياتي فتجربته في النص فكرية رؤيوية، وهمه التوافق مع المجموع. لقد حاول في البداية أن يجهض فكره، وأن يعشى عينه فلا ترى ما يؤديه أو تمنحه، على الأقل، فرصة التعايش مع ما يؤدي. لكنه لم يستطع، لذلك استنجد ببارقة من المجهول، ولما لم تأت حمل لواء التغيير بنفسه؛ فقد مل من كونه معزولاً، بعيداً عن التوافق مع الآخرين. لقد كان وانقا من صواب أفكاره وقد سعى إلى تغيير المجموع ذلك لأنه لا يستطيع أن يعيش في جماعة تنير متخبطه في الظلام والتيه.

أما عبد الصبور، فتجربته في النص فلسفية يبدو فيها راصداً الأحداث أكثر منه فاعلاً. فقد كان يتلقى الحدث ولا يشارك في صنعه أو تغييره. إنه يعيش بين الواقع والذكرى، ولكنه ينشر صديد جرح الواقع أمام النظارة ويرسم النهاية المنتظرة، إذا ما ظل النزف مستمراً، ويفصل في الرسم فيكثر من علامات السوء، وإشارات الانحلال حتى تبدو الدنيا ليلاً دائرياً لا ينتهي ظلامه. إنه بهذه الصور القاتمة يحاول أن يستنهض الجانب الأبيض من الإنسان ليتحرك فيبدد الظلمة من درب السالكين حتى يروا رونق الحياة الأجل.

يشكل الليل عند الشعراء الثلاثة همًا كبيراً. وقد اجتهد كل منهم لإزاحته ورؤية ما بعده من معان، فانعكس ذلك

الإيقاعية الجنائزية الحزينة المتواصلة يعيش في انتظار لحظة تحول للإشراق:

وهكذا تمضي الحياة بي

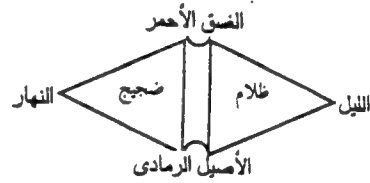
أعيش في انتظار

هل...

لحظة مشرقة في ظلمات الليل

أو لحظة هادئة في غمرة النهار؟ (٣٥)

فالحياة الحاضرة في نظر الشاعر دائرة من القلق: الظلام يلفها ليلاً، والضجيج الأرعن الصاحب يملكها نهاراً. ولا يملك هو سوى الأمل بالنور والهدوء. وقد يوجز الرسم التالي حالة الشاعر تلك:



- ٦ -

كنا في جو نصوص ثلاثة لشعراء معاصرين كبار: درويش، والبياتي، وعبد الصبور، وقفنا فيها على انعكاس الليل في أحيالتهم وتجاربهم، وعلى ما أنتجوه من تشكيلات أخرجت الليل بصور شتى، وأنساق عدة، ومعان عميقة بعيدة، وما يهمنا تأكيد هو أن الليل نأى تماماً عن كونه صورة لزمن وقتي طبيعي محدد يأتي بعد وقت محدد آخر هو النهار، وأمسى لديهم جميعاً حقلاً يسع تجاربهم الخاصة التي تشابكت أشياءها، وتعقدت علاقاتها ثم إن الليل عند كل واحد منهم كان متضمناً تجربته الذاتية التي اختلفت في النوع والتوجه عن تجربتي الشعراء الآخرين. وقد تأسس على ذلك اختلاف الرؤيا والتشكيل فيما بينهم.

سنحاول بلورة هذا الاختلاف، وسنقف عند حدود الالتقاء، إن وجدت، من خلال معالجة أهم البنى الشعرية مثل: بناء التجربة الذاتية، والصورة، واللغة، والإيقاع.

ثانيا: الصورة

ونتظر إليها عندهم من خلال شكلها، والعلاقات التي غلبت على جمع الأطراف فيها: ففي الشكل اختلف الشعراء الثلاثة؛ إذ اعتمد درويش الرمز أسلوبا وطريقا لتكثيف المعاني. فإذا قلنا: إن الصورة تعنى جمع حدين (طرفين) على نوع من الترابط ينبثق من خلاله المعنى حدا (طرفا) ثالثا، فإن الرمز يعنى استخدام الكلمة على نحو يثير عالما من الأحداث والترابطات والمعاني بحيث يكون هذا العالم هو الطرف الثاني والثالث معا: فالليل، والأوراق، والأشجار والعمر، والذاكرة والماء والرمل والشاعر نفسه، والليلة والظل، كلها رموز لمعان كبيرة تنسب إلى أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة، وتجتمع بين الفرد والجماعة، وتتوزع بين المحلي والإنساني. وقد قرن الرمز إلى الرمز بعملية معقدة مكثفة.

أما البياتي، فاعتمد الصورة الاستعارية حتى غدت هي أسلوبه المفضل؛ إذ لم يأت سواها في كل القصيدة إلا صورة تشبيهية واحدة: «فكان خلف الليل ليلا آخر». وقد نوع في بناء الاستعارة فجمع فيها أطرافا متعددة: بعضها مجتمع على المفارقة مثل «الصحوة المخمورة» و«سكرة صاح»، وبعضها على التناقض كاجتماع الظلام والنور مثل «في جنح الظلام صباحي» و«أضاءت بها الدجى»، وبعضها على الاختلاف مثل «شربت سناها ضحكة الأرياح»، وبعضها على التماثل مثل «من لى بظامئة تزيد تعطشى»، وأكثر من التشخيص والتجسيم مثل «حبي الذى قد مات» و«الخريف يجذ أوراق الهوى»، واستخدم الرمز أيضا. فبالإضافة إلى الليل هناك الريح والصدى، والضحي والخريف، كما نوع في الجانب الحسى من الصورة؛ إذ لم يكتف بالصورة البصرية بل أضاف إليها الشمية مثل «غاب العطور» والسمعية مثل «سمع الخريف».

أما عبد الصبور، فقد ركز في الصورة على رمزية اللون، بل جعل مركزية المعنى في العلاقة بين اللون الأحمر واللون الرمادى على أساس أنهما لونان بين نور النهار، وسواد الليل، واستخدم بعضا من الصور التشبيهية مثل: «المساء مثل جدار خرب»، «البيوت كأنها مدافن»، لكن هذه الصورة قليلة بالقياس إلى الصور الاستعارية التي كشرت كثرة بارزة. وقد امتازت عنده بأنها مبنية من أطراف متغايرة لكنها متوافقة

على النمط الشعرى الذى سلكه لبناء نصه. وإذا بدأنا النظر فى مقدمة كل منهم وجدنا اتفاقا ما فى بعض الجوانب، واختلافا بينا فى بعض الجوانب الأخرى.

استخدم الشعراء الثلاثة أسلوب الحكاية البسيطة -Allegory^(٣٦)، فاتفق درويش وعبد الصبور على ابتداء الكلام بواو الاستئناف التى توحى بأن الحديث له ارتباطات بما هو كامن فى النفس، وأنه استمرار لسرد الحكاية التى يدرك المحذوف منها دونما إبهام كبير. أما البياتي فكانت بداية قصيدته جملة خبرية فعلها ماض «أمنت...». وهو فعل، فى موضعه، يشعر أيضا أن هذا الإيمان لم يأت فجأة، ولكنه أتى بعد رحلة أو منازعة مع الحياة وأحداثها. وهذا يثير فى النفس جزءا غائبا من القصة لكن خيوطها تتضح بعد السير مع النص.

وإذا كان الشعراء الثلاثة قد اتفقوا على أسلوب الحكاية هذا، فإنهم اختلفوا على نوعية الشكل الذى أخرجوها فيه؛ إذ كانت الحكاية عند درويش مكثفة جدا، بينما هى عند صاحبيه ذات سعة، وهى سعة ذات حجم متقارب عندهما، لكنها تختلف فى البناء.

ومع أسلوب الحكاية برز أسلوب آخر عند درويش والبياتي هو الحوار الذاتى أو المونولوج (Monologue)^(٣٧)، فقصيدتهما حوار مع النفس، لذلك برز ضمير «أنا» طاغيا فيهما، وأصبح هو المحور الذى يحرك الأحداث ويدفعها إلى النهاية. وقد خالفهما فى ذلك عبد الصبور؛ إذ اعتمد أسلوب السرد التتابعى (Narrative) الذى سار مع حركة الأحداث متواليا توالى الزمن المحرك لها: من المساء إلى النهار، ومن النهار إلى المساء، لكنه استخدم المونولوج فى موقفين اثنين داخل السرد.

وتتناسب أساليب الشعراء مع التوجه العام لكل منهم فى طبيعة التجربة. فإذا كان درويش والبياتي قد زجا بنفسيهما فى قلب الحدث وشاركا فى صنعه، فإن عبد الصبور كان متأملا يرسم جوانب الحدث كما يجرى أمامه. وقد برز ضمير المتكلم عنده فى ثلاثة مواضع فقط هى النهايات للمقاطع: «يا لون عمرى...» و«كلون أيامى...»، و«أعيش بانتظار...» فكان فى ذلك إحياء بأنه واحد ممن لفهم ظلام الليل وأصابعهم بسوء.

أنوارها جميعا بعد تساقط المساء. وكذلك «الأفق» الذى شملته «العمامة» و«شوارع» المدينة الرعاء، و«الطرق» المملأ بالضجيج، و«الثلل» التى اتكأت عليها الشمس مرهقة. وهى أمكنة دارت كلها فى فعل السلب، وهذا ينسجم مع طبيعة تجربة هذا الشاعر التى انتهت إلى دائرة من الظلام والشؤم.

ثالثا: اللغة ونقف فيها عند زمن الأفعال، واختلاف الأساليب:

أما الأفعال، فإنها عند درويش أفعال للحاضر: «أنظر» و«أحدق» و«أبصر» و«تقضم» و«لم يبق» و«تصارع» و«يعرد» و«أسقط»؛ ذلك لأن الشاعر يعيش صراعا فى الحاضر ومع الحاضر.

لكن البياتي بدأ قصيدته بأفعال ماضيه: «أمنت» و«دفت» و«حطمت» وأتبعها أفعالا للحاضر مثل: «تزيد» و«تسم» و«تد» فى المقطع الأول؛ ذلك لأنه فيه كان موزعا بين الماضى الذى استذكر فيه سلوكا ينسب إليه، ثم احتاج أن يتوافق معه فراح ينشد أفعالا حاضرة تسعفه على التواءم مع ماضيه فجاءت أفعال مثل «تشل» و«أطوى». لكنه فى المقطع الثانى بدأ يطلب أفعالا تحرك حاضره فجاءت أفعال مثل «يهوى» و«يدب» و«عاش فى بداية المقطع الثالث متراجعا بين الفعلين إلى أن أخذ الحاضر مستقره فغدا غالبا على كل الأفعال فى نهاية المقطع مثل: «تفهم» و«يلقى» و«يضيق» و«يعرد» و«يجر». كأن هذا إحياء بأن الأحداث بدأت تميل لصالح حاضره الإيجابي وتحقيق أمنيته ورغبته فى التخلص من حاضره السلبي.

أما عبد الصبور، فإن الحدود بين الماضى والحاضر كانت أوضح. فقد ظل محافظا على الفعل الماضى حتى المقطع الأخير من القصيدة إذ توالى فى النص أفعال مثل: «مات» و«مال» و«تساقط» و«اعتق» و«لطخ» و«انكأ» و«أمضى» و«أضاع» و«تقلب» و«تنفس» و«ملا». أما فى المقطع الأخير فتوالى أفعال للحاضر مثل: «يجلد» و«تدب» و«يولد» و«ينحل» و«يهبط» و«ينقضى» و«تمضى» و«أعيش» وهذا ينسجم أيضا مع طبيعة التجربة عنده، لأنه يتصور أنه يعيش

وغير متنافرة. وقد اتخذت التشخيص أساسا لها مثل: «مات النهار» و«مال جنب الشمس واستدار» و«واندفع النهار» و«تنفست شوارع المدينة» و«النور يجلد العيون» والشمس «اتكأت مرهقة»، لكنه استخدم التجسيد (المعنويات تجسد فيه بالأشياء الحسية غير البشرية) مثل: «تساقط المساء»، و«حوائط الظلمة»، و«انسكاب مجامر الشعاع» لكنه كان قليلا بالقياس إلى التشخيص.

وما امتازت به الصورة عند عبد الصبور الحركة. وقد ظهرت فى الأفعال المصاحبة للصور مثل: «تساقط» و«تكوم» و«انكأ» و«أمضى» و«تقلب» و«انسكب» و«يجلد» و«ينحل» و«اتكأت». وقد استطاع عن طريق تلوين الصور وتحريكها بعث الحياة فيها، فكان فى هذا تعويض عن المشاركة الذاتية فى صياغة الأحداث كما فعل صاحباه الآخرون.

ويرتبط بالصور تعامل الشعراء مع المكان؛ ففي قصيدة درويش إشارة إلى مكان واحد هو «الحفرة» لكن السقوط فى الحفرة لا يعنى - فى جانب من التحليل - السقوط إلى أسفل، ولكنه يعنى الطريق إلى الارتفاع والشموخ، فهو الفداء - طريق الحياة الأوحى لمن اختار النضال والشهادة.

أما البياتي، فقد استخدم من المكان: «القمة الثلجية»، و«قبر الشباب»، و«نهر الظلام»، و«خلف الليل». والرحلة مع هذه الأمكنة تختصر لنا الحكاية كلها: فالقمة الثلجية كانت توحى بالبلادة وعدم مقاومة الوضع القائم استسلاما له، أما قبر الشباب، ونهر الظلام فهما المكانان اللذان بدأت فيهما ومنهما حركة الشاعر نحو استعادة الذات؛ لأنهما الموضعان اللذان استدعى انسكاب الدم عندهما، فقد طلب من النجوم شهابا «يدمى على قبر الشباب جماحه»، كما تهب فى نهر الظلام مشاعره «حتى تخضب ماؤه بجراحه». والدم - كما قلنا - كان المحفز والمحرك الفاعل لاستنهاض العزيمة. أما «خلف الليل» فهو المكان المجهول الذى رأى الشاعر أن نور الأمل سيأتى من جهته، وقد انبرى للنضال استنزالا لذلك الأمل.

أما عبد الصبور، فقد استحضّر من المكان: «الجدار المنهار»، و«النوافذ»، و«الجسور»، و«المآذن» التى انطفأت

الرتابة، كما التزم رويًا واحدًا هو (الحاء المكسورة) لكنه، مع ذلك، وفر لقصيدته ألوانًا أخرى من الروى (كحرف الياء) و(الألف المقصورة)، واعتمد التردد والتكرار والموازنة. لكن الملاحظ التزامه الليل فى لازمتين هما: «أمنت بالليل الذى لا ينتهى» و«يا ليل يا غاب العطور ويا صدى»، وهما لازمتان أوحى بهما اختلاف الليل الأول عن الثانى. والشاعر - كما رأينا فى التحليل - كان موزعًا بين هذين الليلين: ليل الماضى، وليل الحاضر.

أما عبد الصبور، فقد التزم فى إيقاع قصيدته تفعيلة بحر الرجز (مستعلن) لكنه أخرجها فى بعض الأبيات إلى (فعلن) و(فاعلن). وقد وصل الحد الأقصى لتكرار التفعيلة فى البيت الواحد ست مرات. أما الروى فقد نوع فيه إذ جعله (الراء المكسورة المسبوقة بالألف) حينًا، مثل «استدار» و«منهار» و(المسبوقة بالواو) حينًا آخر، مثل: «الجسور» و«النور» و(المسبوقة بحركة الفتح) حينًا ثالثًا، مثل «الحجر» و«البشر» كما جعل الروى (الهمزة الساكنة)، مثل «الفراء» و«السماء»، و(العين الساكنة) أيضًا مثل «إيقاع» و«شعاع» و«وداع»، كما حفلت قصيدته بالترديد والتكرار. لكن الإيقاع الكبير الذى أحدثه كان بين حركة المساء وحركة النهار: «وهكذا مات النهار»، و«هكذا مات المساء» وحركة الغسق وحركة الأصيل، حيث أثار فينا أن نعيش إيقاعًا موسيقيًا متجاوبًا مع إيقاع المعنى.

وهكذا، تعامل هؤلاء الشعراء الثلاثة مع «الليل»، وحولوه من كونه ظاهرة طبيعية واقعية إلى كونه فضاء تتجاوز فيه عناصر التجربة المختلفة توافقًا وتنافرًا. وقد استخرج كل واحد منه، وما ارتبط فيه من عناصر وأحداث، معانى متجذرة فى النفس وفى الحياة بعيدة المرامى والغايات، أو ما يمكن أن نسميه المعنى الأعظم والأبعد للتجانس الكونى والإنسانى، وهو ما عبرنا عنه اختصارًا بـ«معنى المعنى». وقد شكل كل من الشعراء الثلاثة «معنى المعنى» هذا بأساليب خاصة فى البناء والصورة واللغة والإيقاع؛ حيث أبرزت هذه الأساليب خصوصية التجربة وولدت معانى مرتبطة بتفرد نوعيتها حتى

الظلام ليلاً ونهاراً، وهذا يعنى أن الظلام يعم الحاضر كما كان قد عم الماضى من قبل.

واستخدم الشعراء أساليب الخطاب بألوان مختلفة أيضاً. أما درويش، فقد غلب الأسلوب الخبرى على قصيدته كلها. ولم يأت فيها سواه. لكن ذلك الأسلوب لون بحالات من الثبوت، وحالات أخرى من النفى وحالات ثالثة من التوكيد. لهذا يجوز لنا أن ندعو أسلوب درويش بالسهل الممتنع؛ لأنه أسلوب سهل الاستخدام فى الظاهر، لكنه فى التحليل الواعى يبدو شديد التعقيد كثيف الإيحاء ويعيد الغموض؛ ولهذا احتمال قراءتين مختلفتين.

أما البياتى، فابتدأ قصيدته بتتابع حالات إخبارية فى المقطع الأول ثم بدأ منذ المقطع الثانى يلون أسلوب الخبر هذا بأساليب أخرى كالنداء والاستفهام الإنكارى، مما يدل على قلقه وتوتر إحساسه هنا.

أما عبد الصبور، فالأسلوب الخبرى هو المعتمد فى قصيدته ولم يكن هناك استثناء منه إلا فى أساليب ثلاثة: أولها أسلوب النداء: «يا حمرة الغسق»، وثانيها التوجع: «أواه يا نور الضحى»، وثالثها الاستفهام الطلبي: «هل لحظة مشرقة» وفى هذه الأساليب تكثيف لنوازع الألم فى تجربته.

وفى الإيقاع الموسيقى استخدم درويش تفعيلتى البحر البسيط (مستعلن فاعلن)، لكنه توسع فيهما كثيراً فاستغل كل الزحافات الممكنة للتفعيلة الواحدة ووزعها على الأبيات، دون التقيد بموقع التفعيلة أو توالى التفعيلتين على نظام تتابعى واحد، وقد وصل عنده أقصى حد لعدد التفعيلات فى البيت الواحد ستاً. أما القافية فاعتمد فيها على ترديد كلمة «الليل» ثم ضم إليها كلمتى: الرمل، والظل، لكنه أوجد الإيقاع فى غير التفعيلة والقافية كالموازنة الإيقاعية مثل: «فى أوراق الأشجار وفى أوراق العمر» و«فى ذاكرة الماء وفى ذاكرة الرمل»، والترديد مثل «ثانية ثانية»: وتكرار (هذا) ثلاث مرات، و(عمر) مرتين، فجاء تعقيد الإيقاع لديه متجاوبًا مع تعقيد معانى تجربته.

أما الإيقاع عند البياتى فتمثل فى التزامه تفعيلة البحر الكامل (متفعلن) مستغلاً زحافاتهما لتوزيع الإيقاع وكسر

كلمة لغوية تصبح في الشعر حافزا لتجميع كلمات أخرى حولها، بحيث يصبح معناها من خلال ترابطاتها وعلاقاتها بغيرها معاني لا متناهية، فكل معنى يقود إلى غيره حتى يتشكل من جملة هذه المعاني المشابكة ما سمي «معنى المعنى» الشعرى.

غدت المعاني المفجرة في نص الواحد منهم تختلف اختلافا واضحا عن المعاني في نص صاحبه.

بذلك أصبح «الليل» مصدرا خصبًا لحقل من المعاني الكامنة في كل نص من النصوص الثلاثة المحللة آنفا. ويمكننا أن نبني - اعتمادا على هذا - قاعدة نقدية عامة مؤداها أن أية

الهوامش:

- ١٩ - ولیم رای، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: بونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٩٩.
- ٢٠ - راجع آراءه في بحثه: قراءة في «معنى المعنى» عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول العددان ٤/٣ لعام ١٩٨٧، ص ٣٧ - ٤٥.
- ٢١ - C.K. Ogden and I.A. Richards, *the Meaning of Meaning*, London, 1985, p. 149.
- ٢٢ - راجع في ذلك كتاب الأساطير أحمد كمال زكي، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ٤٣ - ٨٧.
- ٢٣ - انظر كتاب الحيوان، للجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت ١٩٦٩، ج ٥، ص ١٣٦ والقراء: الخالي من الأرض.
- ٢٤ - المصدر السابق ج ٤، ص ٤٧٤ وما بعدها. وخزاز: اسم جبل.
- ٢٥ - نفسه ج ٥، ص ١٢٣ والمتنشر: المتنعي عن الناس، وتبوخ: سكن ونفث، ونزهر: نفث.
- ٢٦ - كل النماذج السابقة أشهر من أن توثق، لذا عرفت عن توثيقها.
- ٢٧ - غازي القصيبي، ديوان عقد من الحجارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١٢ - ١٤.
- ٢٨ - ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت ١٩٧١، ص ٤٢ - ٤٣.
- ٢٩ - محمود درويش، أرى ما أريد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ص ٥.
- ٣٠ - انظر ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت ١٩٧٧، ص ١٧١.
- ٣١ - ديوان: أرى ما أريد، ص ١٠.
- ٣٢ - انظر في معنى المفارقة وأبعادها K. Beckson and A. Ganz. *Literary Terms: A Dictionary*, New York, 1977, pp. 119 - 121.
- ٣٣ - ديوان محمود درويش، ص ١٧١ - ١٧٣.
- ٣٤ - ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، ج ١، ص ٤٨ - ٥٠.
- ٣٥ - ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة ١٩٧٢، ص ٣٠٢ - ٣٠٥.
- ٣٦ - *Literary Terms*, pp. 8-9.
- ٣٧ - *Ibid*, pp. 155-156.

- ١ - R. Barthes, *The Death of Author*, In *(Image-Music-Text)*, Essays Selected and Translated by Stephen Heath, Fontana-Britain, 1979, p. 146.
- ٢ - عن كتاب عبد الله الغزالي *الخطبة والتكفير*، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٥، ص ٦٠.
- ٣ - T.S. Eliot, *The USE of poetry and the USE of criticism*, London, 1970, p. 126.
- ٤ - عن كتاب *الخطبة والتكفير*، ص ٧٥ - ٧٦.
- ٥ - دلائل الإعجاز، تحقيق: أحمد مصطفى المراغي، دار المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٧١.
- ٦ - بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٢٨ وما بعدها.
- ٧ - R. Barthes, *(Image- Music- Text): Essays Selected and Translated by S. Heath*, Fontana, Great Britain, 1979, p 55.
- ٨ - عن كتاب *الخطبة والتكفير*، ص ٧٣.
- ٩ - مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٣، ص ٥٢.
- ١٠ - راجع آراء جون كوين هذه في كتابه: بناء لغة الشعر، ص ٢٣٠ وما بعدها.
- ١١ - T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, P. 130.
- ١٢ - على حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣، ص ٢٢.
- ١٣ - عبد الغفار مكاوي: *قصيدة وصورة*، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧، ص ٢٢.
- ١٤ - تودوروف، الشعرية ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٧، ص ٢١.
- ١٥ - تودوروف *الدرجة الصفر للكتابة*، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ٣٧.
- ١٦ - R.Barthes, *(Image- Music- Texte)*, p. 148 *Ibid*. p. 143.
- ١٧ - جراحام هو، مقالة في النقد، ص ١٦٣.
- ١٨ - محمد الكتاني: التاريخ للأدب العربي: تساؤلات ومواقف، ضمن مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩١، ص ٨٥.

إطلالة على الدلالة العامة لشعر رفعت سلام خاصة في ديوانه هكذا قلت للهاوية

محمود أمين العالم*

هذا إلى جانب بروز الموقف النقدي، بل النقض الجذري للأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية التي أخذت تسود ابتداء من منتصف السبعينيات بوجه خاص مع بداية التوجّه إلى سياسة الانفتاح على اقتصاديات السوق من جهة، وعلى التحالف مع الرأسمالية العالمية والتبعية لها والتصالح مع إسرائيل من جهة أخرى. ولهذا نقرأ في افتتاحية العدد الأول من مجلة (إضاءة ٧٧) الذي صدر في يوليو ١٩٧٧ مرتكزين محددين لهذه المدرسة الجديدة، المرتكز الأول، كما نقول الافتتاحية، هو:

إن القائمين على هذا التوجه الجديد أصحاب فكر اشتراكي وإن كانوا لا يغلّقون أنفسهم دون كل جهد شاب جاد حقيقى فنى وجمالى وفكرى. والمرتكز الثانى، أن لهم مفهوماً للفن يرفض ثنائية الشكل والمضمون ويرى فى الفن

لن أضيف جديداً إن قلت إن رفعت سلام ينتسب شعره إلى ما يطلق عليه شعراء السبعينيات، فهو ينتسب بحق إلى هذه المدرسة الشعرية التى بدأت فى السبعينيات والتى تأسست بها رؤية شعرية مختلفة عن مرحلة الخمسينيات والستينيات، وإن كانت فى تقديرى امتداداً لها من حيث البعد الدلالى الوطنى والاجتماعى وإن تمايزت عنها من حيث التشكيل الجمالى. ولعل أهم ما يحدد ملامح الاختلاف بين مدرسة السبعينيات والمدرسة السابقة عليها هو الخروج على النمق التفعلى (وإن استمر بمستوى أو بآخر)، فضلاً عن التمرد على البنية التشكيلية للقصيدة، فلم تعد امتداداً عضوياً متسقاً أحادى الاتجاه، تتراكم وتتنامى وتتسلسل معانيه بشكل منطقى، يفضى بعضه إلى بعض، مما يشكل فى النهاية دلالة عامة محددة.

* مفكر وناقد مصرى.

إن الحديث عن تشكيل ثورى للقصيدة لا يخرج عن محض تأملات ذهنية مخرقة فى المثالية، ويصبح بمقتضاه مفهوم الشعر الثورى هو مجرد التجديد الشكلى فحسب.

على أن الشعر الثورى فى تقديره يتضمن بالضرورة الرؤية السياسية الثورية للواقع.

لا أريد أن أخوض فى تفاصيل هذا الحوار البالغ الدلالة فى ذلك الوقت، وإن كنت أعتقد أن الخلاف حول هذه المسألة قد انحسر خلال السنوات التالية بالممارسة الإبداعية نفسها. على أنى أردت أن أقول إن رفعت سلام كان منذ البداية يحمل رؤية اجتماعية جذرية ملتزمة برؤية جمالية تشكيلية جذرية كذلك. ولعلنا نلمح هذه الرؤية الجمالية التشكيلية منذ البداية فى الاختلاف بينه وبين حسن طلب حول تقييم قصيدة مبكرة لرفعت سلام هى قصيدة «منية شبيب». وفى العدد الأول من مجلة (إضاءة ٧٧) ينشر رفعت سلام هذه القصيدة ويعلق عليها حسن طلب فى العدد نفسه، متقدماً فيها - رغم تقييمه الإيجابى لها - أنها تكاد تنقسم إلى قسمين مختلفين، ولهذا فهى تفتقد البناء والتنامى الإيقاعى. والواقع أننا نكاد نرى فى هذه القصيدة المبكرة لرفعت سلام معالم المشروع الشعرى الذى سوف نقرؤه ونتابعه فى أشعاره ودواوينه بعد ذلك.

ما أردت هنا أن أقف عند هذا الاختلاف فى الرؤية الجمالية بين حسن طلب ورفعت سلام، وإنما أردت أن أقول إن رفعت سلام كانت له رؤيته الفكرية والجمالية الجذرية الخاصة منذ البداية المبكرة، والتى تكاد تشكل مشروع الشعرى عامة حتى آخر دواوينه التى أجتهد لقراءته فى هذه الإطلالة.

ولعل أبرز ما يميز هذه القصيدة المبكرة هى بالفعل ازدواجيتها الإيقاعية والصياغية التى انتقدتها حسن طلب. فسوف نجد هذه الازدواجية فى أشعار رفعت سلام، بل قد تعدد الإيقاعات والصياغات والتشكيل الطباعى كذلك، كما سوف نرى. ولكن إلى جانب هذه الازدواجية الإيقاعية

إدراكاً جمالياً للواقع لا يمكنه آلياً بل يخلق - بطرائق التعبير المجازى - موازاة رمزية لهذا الواقع. ولهذا كان حرصهم على تقديم الرؤية للعالم وللواقع، وحرصهم كذلك على القيم الجمالية الراقية للشعر.

على أنه رغم هذه الملامح العامة لهذه المدرسة الشعرية التى تختلف عن مدرسة الخمسينيات والستينيات على الأقل من حيث البنية التشكيلية للشعر أو الحساسية الجمالية كما يقال؛ ففى داخلها كانت تتخلق نمايزات إبداعية، قد تختلف وراءها اجتهادات فكرية مختلفة، داخل الإطار الفكرى العام المشترك.

ولهذا فمن التعسف أن نوحده، فى نمط فنى فكرى جمالى واحد، رؤية كل من حلمى سالم، وحسن طلب، وأمجد ريان، وعبد المنعم رمضان، وجمال القصاص، ومحمود نسيم، ومحمد سليمان، ووليد منير، وماجد يوسف، ورفعت سلام، وغيرهم من رواد هذه المدرسة. فبينهم نمايزات فى الرؤية الجمالية والدلالية.

وفى تقديرى، دون أن أدخل فى تفاصيل تاريخية، أن رفعت سلام كان يستشعر هذا الاختلاف ويعبر عنه منذ البداية. ولعلنى أتبين هذا فى العدد الثالث من المجلة، فى رده على مقال لحلمى سالم بعنوان «نقد العقل الميكانيكى» بمقال بعنوان «نقد النقد الميكانيكى». ويمكن تلخيص مقال حلمى سالم فى قوله:

إن الفصل فى الحكم على العمل الفنى هو تشكيل هذا العمل لا مضمونه، فإذا كان المضمون ثورياً والتشكيل تقليدياً يواصل النسق الشكلى السائد فلا سبيل إلى الحكم عليه بأنه شعر ثورى.

ولعل هذا رأى كان تردداً لنظرية أدونيس فى العلاقة بين الشعر والثورة التى أخرج بها الشعر الفلسطينى من الثورية بسبب نسيجه التعبيرى التقليدى. ويرد رفعت سلام على ذلك الرأى قائلاً:

ونص (الإشراقات) يتألف من ثلاث إشراقات: الأولى هي إشراقة المروق، وتتألف من أربع محطات تيمية هي مرادة، ومراوغة، ومرارحة، ومكابدة. تبدأ كما نرى من المرادة وتنتهي بالمكابدة. ولهذا كان من الطبيعي أن تبدأ إشراقة السفر بعد المكابدة، ثم تأتي إشراقة الغياب بعد إشراقة السفر، وأن تنتهي إشراقة الغياب التي تتألف من حروف مختلفة، تنتهي بحرف الياء؛ أي نهاية الأبجدية، ونهاية الإشراقات جميعاً.

والإشراقات ليست مجرد إشراقات شعرية عامة، بل هي إشراقات محددة بصاحبها، إشراقات «أنا رفعت سلام» ولهذا فإنها إفشاءات هذه الأنا الطاغية على الإشراقات جميعاً. وهي إفشاءات تنبع من ذكريات وأحداث وأحلام وخبرات ومرجعيات نصية تراثية متشابكة، تتجسد في عناصر ومعطيات حسية مباشرة، يتدفق التعبير المتواصل عنها بغير فواصل، رغم أنها لا تشكل بتواصلها تواصلًا معنويًا منطقيًا متسلسلاً. ولهذا، فمعانيها الجزئية تشكل دلالتها بتسلسلها المتصل لا بهذه المعاني الجزئية، وهي دلالة عامة غير متعينة، رغم بنائها المتشكل من عناصر حسية ملموسة. إنها رحلة الأنا في ماضيها وحاضرها ومنطقتاتها بحثاً عن غاية أو على الأقل نهاية. وتعبير أدق: بحثاً عن عالم مغاير للعالم السائد.

ولهذا كان من الطبيعي أن تكون بداية الإشراقات هي إشراقة المروق، وهي التمرد على ما هو سائد قائم مهيم. وهو مروق يتداخل فيه كل شيء بكل شيء آخر في حركته المتعددة الاتجاهات، وفي اندفاع حيوي وتقييمي رافض كاره باغض يبلغ حدًا كبيراً من العنف الخلاق والشر التخريبي المضئ في مراجعة هذا الواقع السائد. ولهذا تداعى الذكريات والعلاقات والإحالات الثقافية النصية وتنمى بغير تنمية، وتتراكم من غير تراكب؛ أي بغير دلالة معينة محددة، اللهم إلا الدلالة العامة التي ينتجها الرفض والدحض والعنف الشرس المأساوي الباحث عن بديل، فضلاً عن هذا التسلسل المتصل المنفصل من الكلمات والجمل. ولهذا تتحرك الأنا عارية، بلا نبوة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة ما، تتحرك عارية من الأسماء والصفات والأحكام

والصياغية في هذه القصيدة الأولى سنجد أن القصيدة تنتج دلالتها العامة، من أمرين: الأول هو المعطيات الحسية البسيطة المباشرة للحياة اليومية، والثاني أنها تعبر عن هذه المعطيات في كلمات متقطعة، منفصلة، تتشكل دلالتها العامة من تسلسلها غير المترابط.

وعندما نتقل إلى تأمل سريع لديوان (إشراقات)، سنجد هذه الازدواجية الإيقاعية والصياغية تتحول إلى متن وهامش، وسنجد هذا التسلسل المسترسل للكلمات غير المترابطة يتحول إلى جمل صغيرة، منفصلة، متقطعة، دلالتها العامة أكبر من معانيها الجزئية المتشظية، وليست ثمرة مباشرة لها.

وهكذا، بهذه القصيدة المبكرة، نجد أنفسنا في قلب تجربة رفعت سلام الشعرية. وسأبدأ بإشراقياته. فما تمكنت من الحصول على ديوانه الأول (وردة الفوضى الجميلة)، وإن وجدت جمالية الفوضى التي تتجسد في وردة فنية في أكثر من موضع في إشراقياته ودواوينه التالية.

في إشراقياته تطالنا هذه الثنائية الصياغية المتوازية التي أشرت إليها، وإن لم تكن متوازنة، فهناك المتن الشعري الأساسي الذي يغلب عليه في العادة طابع قصيدة النثر وإن كنت لا أحب هذا التعبير، إنه في الحقيقة نص شعري مرسل دون قافية أو إيقاع تقليدي. وعلى جانب هذا المتن الشعري هامش من المقطعات الشعرية المركزة التي تعد هوامش على بعض مواضع في المتن الشعري. وقد يبدو الأمر كأنها هي تفسير أو تعميق لبعض مواضع وكلمات في المتن.

وفي تقديري أنها قصائد مستقلة ومميزة قد يشيرنا ويفجرها معنى أو كلمة في المتن، ولكنها لها دلالتها الخاصة المستقلة، بل أكاد أقول إنه من الممكن أن تجمع في ديوان مستقل وتقرأ باستقلال تام عن المتن. والواقع أن وجودها في الهامش يشرح - في تقديري - التركيز الوجداني والجمالي عند محاولة تذوق المتن، بل قد يهيمه بسبب هذا الهامش بدلاً من أن يعمقه أو يفسره، وخاصة أن هذه المقطعات أقرب إلى الغنائية من المتن الذي يغلب عليه الطابع السردى.

الإشراقات تعبير ذاتي كابوسي عن معاناة عميقة مأساوية كارهة لعالم بشع مرفوض بشكل مطلق، ولهذا تكاد إطلاقية القسيم والأحكام والدلالات والمواقف والإدانات أن تكون السمة التعبيرية بل الجمالية العامة لإشراقات رفعت سلام.

والواقع أنني عندما كنت أقرأ (إشراقات رفعت سلام)، شعرت بحالة كابوسية شعرية أقرب إلى الحالة التي أشعر بها وأعيشها عندما أقرأ (فصل من الجحيم) لرامبو، وإن كنت أجدها في الحقيقة بشكل أخف في إشراقات رامبو. وسرعان ما صدق حدسي الشعوري عندما أخذت أقرأ ديوان رفعت سلام الأخير (هكذا قلت للهاوية) فأقرأ إشارة واضحة إلى رامبو، كما سوف نشير إلى ذلك من بعد.

أكتفى بهذه الرؤية العامة لديوان (إشراقات)، متمنياً أن أعكف على التحليل المحايث لبنيته في دراسة أخرى. منتقلاً إلى إحاطة دلالية، سريعة كذلك، لديوانه الثاني (إنها نومي لي).

ومع هذا الديوان كدت أستشعر أنني أنتقل إلى المقطعات الشعرية في هامش ديوان إشراقات، وإن اختلفت مقطعات (إشراقات) عن القصائد الصغيرة لهذا الديوان. على أن هذا الديوان في تقديري قد يكون ديوانين لا ديواناً واحداً. الديوان الأول هو القصائد التي يتخذ كل منها عنواناً محدداً، وهي أغلب الديوان، ثم مجموعة أخرى من المقطعات الشعرية الصغيرة تحت عنوان واحد هو: «مرأة الظل.. مرأة لي». والديوان، رغم ما نستشعر فيه أيضاً من استمرار للرؤية الكابوسية القاتمة، فإنه ديوان بالغ الرقة والعذوبة والشفافية الشعرية، وخاصة في جزئه الأخير «مرأة الظل.. مرأة لي»، إلى حد أنه يكاد يغلب عليه الطابع الرومانسي. وبعض مقطوعاته تعد من أجمل أشعار الحب، وإن يكن موضوع الحب فيها - رغم وجوده - أعظم من ظاهره الخارجي المباشر.

ستختفي الثنائية النسقية في هذا الديوان، وتسود القصائد والمقطوعات الشعرية الصغيرة، مما يعطي للديوان وحدته المتميزة، إلا أننا مع ذلك نستشعر الثنائية في الدلالة العامة، في هذا الصراع المتصل بين وأنا والواقع المرفوض، وفي اللقاء المتبس بين وأنا وهي. الصراع بين وأنا والواقع

والخزعبلات والتواطؤات، عارية من الأنماط التعبيرية السائدة كذلك. كأنما هي في نقطة البداية لكل شيء رغم تداخلها مع كل شيء، بغير ترابط منطقي مضاد. ولهذا تكاد نحس بمناخ كابوسي مسيطر، تصوغه هذه التداعيات الحرة من المشاعر والذكريات والأحداث والأحاسيس الغائرة بالأسى والخيبة والفجعة والعنف الوحشي. ولكننا لا نستشعر بداية أو نهاية، بل نحن دائماً في المنتصف، والمنتصف كلمة حاسمة في معجم رفعت سلام. نحن في منتصف الوقت، في منتصف الليل، في منتصف العويل، في منتصف كل شيء؛ إننا بين بين، نرفض، ننقض، ولكننا لا نصل، نحن في حالة معلقة، معلقة في فضاء كابوسي متصل، تكاد نسقط منه في هاوية محتومة.

وبرغم أن الرحلة الشعرية أقرب إلى المونولوج الذاتي للأنثى، فإنها تصبح أحياناً وبشكل مباشر دIALOGUE حواراً «معكم». وهو في الحقيقة حوار مضاد إن لم يتم هذا بشكل مباشر. وهو حوار متمرد رافض ناقض يتسلح بالإدانة والعنف الوحشي، بل بالشر والعدمية واللعة والكراهية والرغبة العارمة في تهديم النظام القائم الذي يمثل في هذا الخراب المسيطر على الوطن، في عصر انفتاح الفخزين لعبرى السبيل، في عصر تعاليم القبيلة المهيمنة والوجوه الراضية عنها، التي ليست سوى حشرات بلهاء. إنها باختصار شديد، رحلة إدانة وتهديم وتخريب لكل مظاهر الواقع السائد المهيمن، والرغبة المتفجرة لإشعال وردة الفوضى الجميلة في المدن والقرى وفي كل شيء، والانفلات لا في الرؤية فحسب بل في التعبير الشعري كذلك إلى الضفة الأخرى، إلى عالم مغاير تماماً.

والإشراقات تعبر عن هذا متسلحة، كما ذكرت من قبل، بالعناصر الحياتية العارية المباشرة وبالذكريات التي يغلب عليها التناصر في مختلفة تجلياته التراثية الدينية والصوفية، والتاريخية والأدبية القديمة والحديثة، بل لا تكاد صفحة من صفحات الإشراقات تخلو من فقرة أو أكثر من الإشارات والمرجعيات التراثية المختلفة، فضلاً عن استخدام المعاني الضدية والمفارقات الوصفية للأشياء والأحوال، عبر تسلسل العبارات والجميل المتداخلة، التي لا يوقفها فصل أو وصل، اللهم إلا الأرقام التي تحيل إلى المقطعات الشعرية في الهامش. إن

وهي إشارة معدلة إلى بيت شعري لصلاح عبد الصبور
في (مأساة الحلاج). أو «لى قدمان تخترقان ما أشاء من
دروب، ولى يدان تأتيان لى بما أشاء». إلى غير ذلك.

ولعل هذه الأنا المتضخمة في هذا الديوان أن تفسر
ندرة الاتجاه التناسي فيه، على خلاف الأمر في ديوان
(إشراقات)، كذلك كما قد تفسرها وتفسر هذه الندرة
التناسية العالقة بين الأنا و«هى»، فضلاً عن الطابع التفاؤلى
العام للديوان، رغم التباسه المستمر.

وهكذا نستطيع أن ننقل إلى ديوان (هكذا قلت
للهاوية). ويكاد هذا الديوان أن يعود بنا إلى ديوان (إشراقات)
إلا أنه يختلف عنه من حيث تشكيكه البنيوي والطباعي. فهو
يتكون من قصائد دون عناوين تتألف من سرد شعري - لو
صح التعبير - تقطعه في انتقالاته مساحات بيضاء، وتخترقه
مقطوعات شعرية صغيرة في قلب بنيت السردية نفسها وليس
على هامشه كما كان الشأن في (إشراقات)، كما تختلف
أنماط الطباعة نفسها، فتؤكد بعض العبارات وتبرز بعض
الكلمات. والعبارات ممتدة بعرض الصفحة أحياناً. ولكن
التسلسل السردى في الديوان يلتقى مع (الإشراقات) في أن
تسلسل الفقرات الشعرية لا يشكل تسلسلاً معنوياً بل
تتحكمها الوثبات المتقطعة والمفاجئة بين الذكريات والأحداث
والإحالات النصية العديدة، والشطحات الحلمية، فضلاً عن
استخدام المفارقات الوصفية والترابطات بين المعانى الضدية
والعلاقات شبه السحرية أحياناً.

على أن مفردات الحياة العادية هي النسيج العام
لقصائد هذا الديوان، وإن غلبت عليها في كثير من الأحيان
العبارات ذات الثقل الثقافى. ومن مجموع هذه المعطيات
تشكل الدلالة العامة للقصائد وللديوان عامة. ويكاد هذا
الديوان أن يعود بنا، بشكل أكثر عنفاً وحدة ورفضاً ودخضاً
والتباساً ومأساوية، إلى الرؤية الإطلاعية الراضة لكل شئ،
والى المعاناة الكابوسية التى تدين كل شئ فى ديوان
(إشراقات).

على أنى أكاد أستشعر أن النغمة الدلالية الأساسية في
الديوان، أو كما نقول في الموسيقى (leit motif) هي قصيدة

المرفوض تكاد تبلوره هذه الصرخة العالية التى تكاد تعود بنا
إلى ديوان إشراقات: «عارياً أصوغ لى جهنم الجديدة». وهى
تكاد تذكرنا كذلك بديوان رامبو (فصل فى الجحيم). أما
اللقاء الملتبس بين الأنا وهى، فما أكثر المقطوعات التى تعبر
عنه، وهى مقطوعات بالغة العذوبة والرقّة مثل:

تخرج منى

يصبح جسدى يتيماً

يفتح سرادقاً به للعزاء

.....

ومثل:

تمضى إلى الشاى، فى المطبخ عارية

تنسى على السرير راحتها

ودفنها

والملاءة المبلولة

تنسى فى جسدى، جسدها.

ومع ذلك ينتهى الديوان، وتنتهى هذه المقطوعة بالغة
العذوبة والرقّة إلى الرحلة الكابوسية نفسها التى تكاد تمهد
للديوان الجديد التالى بقوله:

مرأة تختصر سبعة آلاف سنة من نساء

رجل وحده

..

على هاوية يلتقيان.

إلا أننا نستشعر فى هذا الديوان بالأنا الشاعرة متضخمة
تضخماً يكاد يبلغ حد الألوهية، وإن لم يفقد أحياناً التباسه
ومأساويته وروح البحث والانتظار الغامض مثل:

ولى حشد من الأشياء

يُشعلنى إلهاً أو خريفاً.

أو:

أنا احتمال

أو:

من يدلنى على سيفى البصير

ومثل:

- هل نام الحرس والعسس والمنظرون
لاشترائية الدولة البوليسية.

- شعراء وقصاصون ونقاد ينامون على
الرفوف ويتغطون بالغبار، زهرة البستان
وقت قتيل وغبار كلام.

أو أخيراً هذه الصورة البشعة في التباسها المأساوى حول
التناقض والمفارقة بين القدر والعجز فى واقعنا المصرى:
- حقل قمح يتسول سيجارة أجنبية.

وفى مواجهة هذه الصور المأساوية المرة الساخرة تقف
الأنا « منكسرة ولكنها لا تنحنى » وتبرز رؤية للأنا أكثر نقلاً
من الأنا فى (الإشراقات). ولعلها امتداد متطور للأنا فى (إنها
نومى لى) وهى تعلن بحسم طبيعة انتمائها وحقيقة موقفها
الجمالى والدلالى . يقول:

لماذا - حين تهب الريح أغصانى -

يساقط الحطيفة ويشّار ورامبو والمتنبى
وماياكوفسكى وأبو نواس وامرؤ القيس
وريتسوس وتابط شرا .. إلخ.

إنهم فى الحقيقة شعراء مسيرته، شعراء الهجاء والرفض
القاطع والانخلاع عن السائد، شعراء المواقف الحادة المطلقة
التي ينتسب إليها ويواصل تراثهم شاعرنا:

وبهذا التراث يمضى، يمضى الشاعر كطلقة...
خاويًا من الطفولة والجراح العاطفية.

ليست له بطولة، بل لعله أقرب إلى دون كيشوت
عصرى، فهم يدرك ما هو ضرورى وواجب. ولكنه إدراك
مأساوى ساخر مرّ عاجز. يقول:

أهين نفسى للمجزرة القادمة

لم أخسر فى آخر مجزرة

غير جثتى وخيبتى المتكررة

كفافيس حول محنة انتظار البرابرة الغزاة الذين يطول انتظارنا
لهم ولكنهم يا للأساسة لا يأتون. إنه الانتظار المهزوم للمجزرة
القادمة وللهزيمة المتوقعة، فى أكثر من موضع فى الديوان:

- أحلم بالبرابرة القادمين (لم يجيئوا فى قصيدة
كفافى) لكنهم وعدونى بالمجئ عند اكتمال القصيدة.

- أهينى قلعتى للغزاة القادمين

وأعرفهم وأنتظرهم بشغف.

- متى يجئ القراصنة الفاتنون.

- دبيبّ قادم

وقلعة مباحة

وحيداً.

لى الغزاة القادمون

- هل يأتى البرابرة أم مروا على نومى الوثنى.

وإلى جانب هذه النعمة الدلالية الأساسية نتبين خلال
إشارات مركزة وسريعة، وإن تكن جهيرة، بشاعة الواقع السائد
المرفوض الذى تفيض بسببه روح الإحساس بالهزيمة والعار
والياس والخيبة. وهى إشارات متنوعة تتراوح بين الجوانب
العسكرية والقومية والسلطوية والثقافية، نذكر منها:

مثل:

- عاصفة الصحراء تعصف الخزعبلات الجميلة

أو:

- رمال أمة لها لغة ودين ولحى أنيقة ولها
عواصف الصحراء أيضاً.

وعاصفة الصحراء إشارة فاجعة إلى العمل والتحالف
العسكرى الأمريكى العربى المصرى المشترك، كما نعرف.

وأيضاً مثل:

- فليتعد الملتصقون بحذاء المؤسسة كذاب

بذئ، أما الحرافيش فلهم بيتى وأسرار
شرورى وشريعتى المريبة،

بلا انتهاك - انتهاك - ولا تبقي على خزعبلات
واحدة، وأطلق القبور كلها شاهرة الأنياب
والمخالب إلى أن يشبع الجوعان ويرتوى
العطشان وترتقى سدة العرش سيداً شهيداً..

ولكن أنى له ذلك:

إنه وحيد، مجرد حجر صاخب، وهم رعايا من
غبار.
جموع مهرولة في اندحارها.

كما يقول الديوان في بدايته:

لقد قتلوه فانفرط

تفكك وتشظى، وعندما انفرط، انفضح
عجزه، ولم يعد له عاصم من الفجيعة
القادمة، من المجزرة القادمة.

ولهذا يقول الديوان في مطلع قصيدته الأخيرة:

هكذا يتفتت الوقت والارض بين أصابعى ولا
مجال للترميم... وتشده هاوية لا يراها.

إن رفعت سلام في الحقيقة لا يقول للهاوية، كما نقرأ
في عنوان الديوان، (هكذا قلت للهاوية) وإنما يقول الهاوية
للناس/ لنا، ينسج لهم/ لنا بالذكريات والأحلام والإحالات
النصية والتلاحمات التعبيرية الضدية والهولسات الكابوسية -
هذا الطريق المحترم إلى الهاوية. هذه هي الدلالة العامة للديوان
في تقديري، وهي لا تصور حتماً قدرها أوحكماً نهائياً، وإنما
تتهم وتشير وتذر برؤية شعرية مبدعة بالغة القسوة والحدة
 والمرارة والرفض والعنف الشرس والإطلاقية، تتهم وتشير وتذر
بما هو قائم وإلى ما يمكن أن يكون.

إن هذا الديوان مع ديوان (إشراقات) يمكن وصفهما
بأنهما «فصل في جحيم مصرى عصرى» استلهاماً وامتداداً
لـ (فصل في الجحيم لرامبو) مع اختلاف الرؤية بين رامبو
ورفعت سلام.

فلا شك أن الطابع الكابوسى والعنف التخريبي الفنى
والدلالى فى جحيم رفعت سلام يقترب كثيراً من الطابع
العام لجحيم رامبو، بل قد نجد بعض التماثلات الجزئية

إنه يمضى راضياً كما يقول بسخرته المرة ذلك أن:

الماء فى الكوب، والقتل فى الشوارع، البوم فى
الخرائب، الجثث فى الشيايب، الضياع فى المدن
والعواصم

.....

أصنام تتصاعد مع أذان الديكة، حشود قتلى
يجوسون المدن والقرى، فتنفجر غابة المآذن
بالصراخ والمويل

.....

أبنية لامعة منذورة لبوم قادم
وأوراق غيمة سامة
تطر أشلاء باهظة وكلاماً من عطن
والأناشيد تقتات لحم الأطفال..

ولهذا يقول:

حينما استيقظت.. كان منتصف الليل
(هكذا سبقنى رامبو)

لقد سبقه رامبو بهذه الرؤية الكابوسية التى اكتشفها
هو كذلك حين استيقظ وعبه، فى وطنه، فى شعره، وكانت
البشاعة قد بلغت شأناً بعيداً.

ماذا يفعل؟ إنه ينتظر المجزرة القادمة:

وهوسيد الأفول

صولجاني صرخة

وتاجى الدهول

ومع التباس فى الرؤية بين الوعى والعجز، وثنائية فى
قلب «الأناء» بين الحق والباطل:

أنا القاتل البرئ

أنا الخائف الجريئ

أنا الفاتن الدفئ

أنا الأبدية الفانية

أنا النبى الرحيم

تقول له الوديان النائمة: اخلع الآن نفسك وتقدم
باليسرى تجد ريحاً وريحاناً وحلية مباحة.

بينهما. فسيادة اللون الأزرق مثلاً في جحيم رفعت سلام نجده، جزئياً في جحيم رامبو وإشراقات رامبو، وكذلك مفهوم الوقت الذي يكاد يكون من المفاتيح الأساسية في جحيم رفعت سلام، فضلاً عن وجود بعض أوجه الشبه البلاغية، لعلّي أشير إلى مثال منها هو قول رامبو في (فصل في الجحيم) :

أجلست الجمال على ركبتيّ ووجدته حرّاً، وشتتته.

الذي نقرأ ما يشابهه من حيث البنية والتعبيرية عند رفعت سلام في قوله:

أجلس البحر على يدي في الأصيل وأسقيه
قهوتي ص (٩٤) -

أو :

غبار ذهبيّ ينام على قدمي قريباً (ص ١٠٣).

بل لعلنا نجد بينهما ما هو أعمق من هذه المشابهات الخارجية، إذ تكاد رؤيتهما الجمالية للشعر أن تكون متقاربة، لست أشير فحسب إلى التداخل في الأحاسيس والمشااعر التي أصبحت اليوم مسحة عامة لشعر الحداثة عامة، وإنما أشير إلى عناية رفعت سلام في شعره بالذاكرة من ناحية، والرؤية الحسية المباشرة من ناحية أخرى؛ ويتلاقى في هذا مع قول رامبو في بعض كتاباته «إن ذاكرتك وحواسك هي غذاء دوافعك ونبضاتك الخلاقة».

ليس في هذا أيّ مساس أو إقلال من القيمة الإبداعية المتميزة لتجربة رفعت سلام الشعرية. فالتأثر بشكل أو بآخر بشاعر في مستوى رامبو ليس شيئاً معيباً. والمهم هو توظيف هذا التأثير توظيفاً إبداعياً نابعاً من الذات. ولعلّي أجد في كتابات بدر الديب بعض ملامح هذا التأثير كذلك، وقد خصّ بدر الديب رامبو بقصيدة موجهة إليه من أبدع قصائد ديوانه (حرف الحاء). ولعلنا نذكر جميعاً مدى التأثير العميق لشعراء الخمسينيات والستينيات بشعر ت. س. إليوت، وبخاصة صلاح عبد الصبور الذي تكاد بعض مقاطعته الشعرية أن تكون ترجمة مباشرة لبعض أشعار ت. س. إليوت. ولاشك أن رامبو بالذات مدرسة بالغة الغنى في الإبداع الشعري، ما أجدرها بالدراسة والعناية.

وأكاد أقول كذلك إن هناك تماثلاً بين شعر رفعت سلام وشعر عفيفي مطر، رغم الاختلاف الشديد في رؤيتهما للعالم، ففي عالمهما الشعري هذا اللقاء الحميم بين الذاكرة والحلم والواقع الملموس المرفوض، بين كليات الأشياء وجزئياتها البسيطة، فضلاً عن العنف والحدة في بنية التعبير عند كليهما. على أنها ملاحظة عابرة، لعلّي أطرحتها للمناقشة، وهناك ملاحظة أخيرة أختتم بها هذه الإطلالة العامة على شعر رفعت سلام.

لاشك عندى في القيمة الإبداعية الكبيرة لتجربة رفعت سلام الشعرية، ولاشك أن شعره هو رد فعل رافض حاد جاد إطلاقيّ الرفض للتدني الاجتماعي والإنساني والقيميّ الذي يرين على حياتنا. ولكنني أخشى أن يكون تعبيره الشعري عن هذا الرفض يتخذ تشكيلاً يكاد يغرب ويخفي دلالاته الفاعلة، ليست دعوة منى إلى زدانوفية ستالينية، كما وصفني رفعت سلام ذات يوم، وليست دعوة إلى شعارية أو تعبوية خطافية سياسية في الشعر، وإنما دعوة إلى الفاعلية الجمالية الدالة لو صحّ هذا التعبير المركب؛ أي أن تصبح القيم الجمالية المتجددة البدعة قادرة على التواصل والوصول والاتصال، والفاعلية الجمالية والدلالية المؤثرة، ولا يصبح الشعر، سعيّاً وراء تجويده الفني، وحرصاً مشرعاً على ذلك، مجرد أقنوم جميل مصمت، أو ذرة روحية كذرات ليبنتز الخالية من النوافذ، أو بنية تعبيرية ملفزة معجزة طلسمية، نكتفي بتلقّفها تلقفاً جمالياً يثير من الغرابة أو الإبهام، أو محاولة الفهم العصى أكثر مما يثير من المتعة الإنسانية العميقة الشاملة.

لا أناقش قضية الغموض في الشعر، فالغموض طبيعي في كل إبداع أدبي وفني، لأنه بنية مغايرة لبنية الواقع، وإن كان مستمدّاً منها وتعبيراً عنها، وإنما أناقش مرة أخرى ما أسميه الفاعلية الجمالية الدالة التي نفتقدها في الشعر المعاصر، في كثير من الأحيان، أو نجهد تحليلاً وعقلياً للوصول إلى دلالتها، بل ربما إلى جمالياتها كذلك.

وأكاد أقول، مجتهداً، إن سبب ذلك يرجع إلى مصدر الخبرة الشعرية نفسها عند الكثير من شعرائنا. فالملحوظ أن

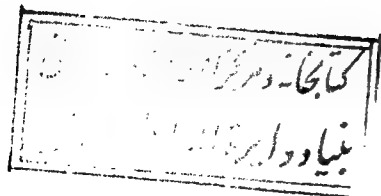
الآخرين، رغم أن الخبرة والرؤية في الدواوين الثلاثة واحدة تقريباً. ولكن الملاحظ كما ذكرنا محدودية التناسل والإشارات خارج التجربة ولمعوسية الخبرة الحية وبروزها في ديوان (إنها تومى لى). وليس في هذا دعوة زدانوفية إلى نمط معين من الشعر، وإنما إلى مضاعفة اقترابنا من جسد الحياة والتعبير عنها بالشعر الحي، لا بالأقنعة الثقافية المتعالية، (وخاصة إذا كنا نتحدث عن شعر ثورى أو تقدمي)، فلا نجعل من الشعر مجرد إشارات ملفزة - في بعض الأحيان - يستلزم الأمر الخروج منها كي نعود إليها لنحسن فهمها وتذوقها.

هذه مجرد دعوة إلى المناقشة لا تقلل بحال من استمتاعى العميق بقراءة المتأخرة - التى أعترض عنها - لشعر رفعت سلام، وأرجو أن تكون مجرد تمهيد لقراءة أكثر غوصاً وعمقاً.

كثيراً مما نطلق عليه شعر الحداثة، تكاد مصادر خبرته الشعرية أن تكون ثقافية قرائية، معرفية أكثر مما هى خبرات إنسانية حية. ولعلنا نتبين هذا فى غلبة الاتجاه إلى الإحالات التناسلية التراثية والتاريخية و الثقافية عامة فى هذا الشعر. ولهذا يغلب على هذا الشعر، الطابع الثقافى التجريدى فى نسيجه وفى صوره وفى دلالاته.

ليس معنى هذا بالطبع أنه يخلو من الخبرة الحية، وإنما اتخذ من غلبة المصدر الثقافى بديلاً عن مصدر الخبرة الإنسانية الحية. وليس معنى هذا كذلك استبعاد الفكر والثقافة والتناسل من الشعر، وإنما المسألة مسألة موقف من الحياة والإنسان فنياً وشعرياً.

ولعل هذا يفسر لى - شخصياً - لماذا كان ديوان (إنها تومى لى) لرفعت سلام أكثر تواصلاً عندى من الديوانين



الأرض اليباب وأنشودة المطر: معالم بارزة فى طريق الحداثة

محمد عواد*

مقدمة:

أحاول فى هذه الدراسة أن أركز الضوء على بعض أوجه المشاقفة بين بدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤) و ت.س. إليوت (T.S.Eliot ١٨٨٨ - ١٩٦٥)، فيما يتصل بقصيدتيهما الشهيرتين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب - The Waste Land». وأحاول كذلك أن أثبت أن بعض ما كان لهاتين القصيدتين من أثر مهم فى حركة الحداثة الشعرية عموماً. لقد تعمدت عدم الخوض فى تفاصيل وأمثلة المقارنات الكثيرة المحتملة بين هاتين القصيدتين لسببين؛ أولهما أن الأطروحة الأساسية للدراسة الحالية منصبة، بالدرجة الأولى، على تأكيد توجه مفاده أن كلا العاملين يمثل بداية مهمة ومعلماً بارزاً فى طريق الحداثة. وثانيهما أن عدداً غير قليل من الدراسات السابقة - كما سيتضح فى المناقشات التالية - عالجت كثيراً من تلك التفاصيل. لقد عمدت أولاً إلى رصد بعض القرائن والمعلومات التاريخية المتوفرة التى تشير إلى علاقة الإرسال والاستقبال بين إليوت والسياب، ولا سيما فيما يتعلق بهاتين القصيدتين. ثم ركزت على بعض أبرز ملامح التشابه أو الاختلاف بين القصيدتين من حيث طريقة البناء الكلى للعمل الشعرى، ومن حيث استخدام بعض أدواته وتقنياته الرئيسية.

* باحث وناقد، الأردن، جامعة اليرموك.

قرائن تاريخية:

سنعمد، في هذا القسم، إلى تتبع الإشارات التاريخية المتوفرة التي من شأنها أن تلقى الضوء على بعض جوانب علاقة التأثير والتأثير، أى المشاقفة بين السياب والبيوت، ولاسيما فيما يتصل باحتمالات العلاقة بين عمليهما الشعريين البارزين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب». يرى نفر من دارسي السياب أنه كان من بين أوائل الشعراء العرب المجددين الذين تأثروا بإنتاج إليوت، وكان من بين «القلة القليلة التي نجحت في استلهامه»^(١). ولعل القرائن التاريخية المتاحة تساعد على الاستنتاج بأن صلة السياب بالبيوت ربما بدأت منذ أواسط الأربعينيات، أو أواخرها كما يحدد بعض الدارسين^(٢). يقول السياب في وصف ما درسه في بغداد في سنتيه الدراستين الأخيرتين خاصة (١٩٤٦ - ١٩٤٨):

«فدرست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومنتيكيين، وفي سنتي الأخيرتين في دار المعلمين العالية تعرفت - لأول مرة - بالشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت، وكان إعجابي بالشاعر الإنجليزي جون كيترس لا يقل عن إعجابي بالبيوت»^(٣).

يبدو أن السياب كان قد اطلع بصورة أو بأخرى في هذه الأثناء على قصيدة إليوت «الأرض الخراب»، كما كانت تعرف آنذاك. فقد ذكر عنوان القصيدة في قصيدته «حساء القصر»، ضمن مجموعته الشعرية (أساطير) (وهي منشورة في النجف سنة ١٩٥٠، ولكنها من إنتاج ١٩٤٧ - ١٩٤٨). وقد علق، في الهامش، على عبارة «الأرض الخراب» بقوله: «إنها عنوان قصيدة للشاعر الإنجليزي الرجعي ت. س. إليوت»، غير أنه ألقى هذه القصيدة من مجموعته حين أعاد طبع دواوينه^(٤). ويعنينا الآن، بصفة خاصة، أن ثبت ما يراه إحسان عباس من أن مجموعة (أساطير) تمكس اتساعاً في مسألة تأثير السياب بغيره من الشعراء، وإن كان لا يزال تأثيراً خارجياً^(٥). وسيكون لهذه الملاحظة دلالة خاصة في تبين مدى التطور الذي طرأ على مسألة التأثير هذه بعد سنوات قليلة في مجال تطور السياب الفني. إن موازنة سريعة

بين أشعاره المشار إليها في مجموعة (أساطير) وقصيدة «أنشودة المطر» تبين تحولاً جوهرياً في مسألة التأثير بالبيوت وغيره، بحيث ينتقل الأمر من مستوى البناء الخارجى إلى مستوى البناء الداخلى للعمل الشعرى.

لعل من المفيد أن نصل بين القرائن التاريخية التي تشير إلى اهتمام السياب بالبيوت و«الأرض الخراب» من جهة، وبدايات مثل هذا الاهتمام فى دائرة الثقافة العربية المعاصرة عموماً؛ إذ ليس من المستبعد البتة أن يكون اهتمام السياب مرتبطاً بصورة أو بأخرى بهذه الدائرة الأوسع. وفى نطاق هذه الدائرة تأتي الإشارات مبكرة. يرصد على شلش البدايات الأولى للاهتمام بالبيوت، فيجد أن إبراهيم ناجى كان أول من أشار فى (المجلة الجديدة) سنة ١٩٣٩ إلى قصيدة إليوت بعنوان «الأرض الخربة»^(٦). كما يجد أن نور شريف نشرت فى (الفجر الجديد) سنة ١٩٤٥ مقالاً تحدثت فيه عن المدارس الشعرية فى الأدب الإنجليزى، وتناولت، فى هذا السياق، قصيدة «الأرض الخراب». كما نشرت الكاتبة نفسها فى المجلة نفسها فى السنة نفسها مقالة مخصصة لهذه القصيدة، وقد نعت فيها على إليوت ما نعاها هارولد لاسكى من أنه أصبح رجعيًا جبانًا، لأنه لم يؤد رسالته للمجتمع كفنان، إذ وجّه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الخراب المحيط به، معترضاً عن الحالة التعيسية التى تزح تحتها أغلبية الشعب. ثم نشر لويس عوض - كما يجد على شلش - فى (الكاتب المصرى) سنة ١٩٤٦ مقالة مطولة عن إليوت يتحدث فيها عن «الأرض الخراب». وعلى الرغم من أنه يصفه بأنه «نقطة تحول فى تاريخ الشعر الإنجليزى» ويناقش أثره البالغ فى مدرسة بأكملها من الشعراء الشباب، فإنه «ينتهى إلى أن إليوت عامل هدم، كما قال عنه ستيفن سبندر، ورجل ينتمى إلى القديم وعصوره، يمقت البرجوازية والديمقراطية، ويتهمه بالرجعية والفاشية...»^(٧). وبالمثل تحدث سلامة موسى عن إليوت ووصفه بأنه شاعر «رجعى تقليدى. يعمى عن رؤيا القرن العشرين»^(٨).

يستفاد من هذه الإشارات جملة من الحقائق المتصلة بموضوع الدراسة. أولها أن اهتمام الأوساط الأدبية العربية المعاصرة بالبيوت جاء مبكراً ربما أكثر مما هو متفق عليه

الحماس الإيديولوجي فيما يبدو، نوه بأثر إليوت البارز في حركة الشعر العربي الحديث، بما في ذلك تيار «الشعر الملتزم». يقول في سياق مقالة بعنوان «الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث» قدمها ضمن أعمال مؤتمر روما سنة ١٩٦١:

«ولابد لنا، في هذا المجال، من الإشارة إلى ما كان للشاعر الإنجليزي الكبير ت. س. إليوت، وخاصة في قصيدته «الأرض الخراب»، من أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث، الشيوعي منه وغير الشيوعي، الرديء منه والجيد على السواء»^(١١).

بناء مركب:

يبدو أن «القصيدة المركبة»، أو «القصيدة الطويلة» كما شاع في الاستعمال بشكل أوسع، شغلت جانباً أساسياً من فكر إليوت والسياب وعملهما الشعري. حتى إن مهنة إليوت الشعرية صارت تتميز أساساً من خلال بضع قصائد طويلة^(١٢). وقد لاحظ دارسو السياب، بالمثل، اهتمامه الخاص بهذا النمط من القصيدة، وسعيه، إلى تحقيقه على نحو متميز. يستنتج من سياق حديث عيسى بلاطة عن تطور تجربة السياب الحياتية والشعرية أنه أخذ، بتأثير من مطالعته في الشعر الغربي الحديث ونقده (خلال عام ١٩٥٢)، يدرك «أهمية القصيدة الطويلة للعصر الحديث»^(١٣). وسواء بدأ السياب يدرك أهمية هذا النوع من الشعر في هذا العام أم قبله، فالمهم أن بعض سماته الأساسية انعكست - كما سنرى فيما يلي - على نحو بارز في «أنشودة المطر». ومن المعلوم أن القصيدة نشرت في مجلة (الآداب) في حزيران عام ١٩٥٤، مع مقدمة قصيرة يشير الشاعر فيها إلى أنها من وحي أيام الضياع في الكويت^(١٤). فلعله نظمها خلال العام ١٩٥٣. عاد السياب من الكويت يحمل في حقيبته عدداً من القصائد الطويلة، من بينها «أنشودة المطر» التي يقول فيها: «أعلم أن قصيدة «أنشودة المطر» التي كتبتها أثناء إقامتي في الكويت... وكانت قصيدة طويلة يغلب عليها طابع الالتزام، ولكنني حذفت منها عدة مقاطع، فصارت

بصورة عامة، إذ تعود بعض الإشارات المتوفرة، في سياق هذه العلاقة، إلى أواخر الثلاثينيات. ولكن هذا لا يتعارض بطبيعة الحال وذهاب بعض الدارسين إلى أن علاقة المثاقفة مع إليوت برزت في أواخر الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات، إذ كانت هذه العلاقة قد مرت حينئذ بفترة زمنية مناسبة وأخذت تؤتي ثمارها. إن صلة السياب إليوت، على وجه الخصوص، تتسجم مع هذا الإطار العام. فمن المعقول، إذن، أن هذه الصلة - كما مر بنا - بدأت في أواسط الأربعينيات، ولكنها لم تتخذ بعداً دينامياً عميقاً إلا في أوائل الخمسينيات وبعدها. والحقيقة الثانية المستفادة من الإشارات التاريخية السالفة أن أكثر أوائل المهتمين إليوت (من أمثال نور شريف، لويس عوض، سلامة موسى) كانوا ذوي ميول يسارية ماركسية، مثلما كانت المجالات التي وردت فيها المقالات المشار إليها يسارية الاتجاه. فـ (الفجر الجديد)، على سبيل المثال، «كانت أول مجلة يسارية تظهر في مصر بعد الحرب مباشرة، وحاولت باستمرار أن تقدم تفسيراً ماركسياً للأدب والحياة»^(١٥).

وهذا كله يمكن أن يقوى احتمال تأثر السياب بهؤلاء الكتاب، إذ تتعدد الإشارات لديه - كما لديهم - حول «رجعية» إليوت وابتعاده عن مبدأ «الالتزام» الذي كان رائجاً يومئذ في الوسط الأدبي العربي العام. إن تقارب التوجهات الفكرية والإيديولوجية بين السياب وأمثال هؤلاء الكتاب أمر قائم، إذ من المعلوم أنه في الفترة التي تعيننا أكثر من سواها (أي منذ أواسط الأربعينيات حتى أواسط الخمسينيات تقريباً) كان شيوعياً^(١٦). هذه الملاحظة نهمنا الآن من زاويتين: الأولى أن إشارات السياب إلى «رجعية» إليوت (وربما إشارات النقاد الآخرين بالمثل) كانت، فيما يبدو، مجرد صدى لنقاد غربيين لم يتفقوا مع رؤية إليوت الفكرية. كما كانت هذه الإشارات، من جهة أخرى، صدى لضجيج الشعارات السياسية والإيديولوجية الرائجة يومئذ في الخطاب العربي السائد. بمعنى آخر، لم تكن تلك الإشارات والأصداغ تعبر عن المواقف الجوهرية للسياب والنقاد المعاصرين تجاه إليوت، بقدر ما كانت صدى لهيمنة ذلك الخطاب في الوسط الثقافي العام. فالسياب نفسه، بعد أن خفت لديه حدة

البناء الكلي المتناسك في «الأرض اليباب» وفي «أنشودة المطر». يرى عبد الجبار عباس مثلاً، في سياق مقارنة مستفيضة بين السياب والبيوت، أن الأول أفاد من الهيكل الخارجى للقصيدة الإليوتية وإيقاعها العام، واستثمره استثماراً موفقاً إلى درجة تكاد تفصله عن مصدره الأصلي. في «أنشودة المطر»، لم يكن التشابه مع قصيدة إليوت «نتيجة محاكاة مقصودة، بل ثمرة تشابه عفوى» في عدد من الأمور. هناك أولاً نموذج القصيدة المركبة ذو البناء العضوى الدائرى. وهناك ثانياً القدرة على استيعاب المرحلة واستقصائها على المستويين الخاص والعام. وهناك ثالثاً البناء الدرامى فى «الأرض اليباب» مقابل التأجج الدرامى الحزين فى «أنشودة المطر». وهناك رابعاً تعدد اللوحات والتداعى فى الإطار الكلى للقصيدتين. وهناك أخيراً اكتمال تجربة إليوت مع الشعر الحر فى «اليباب» واعتبار قصيدة السياب «أفضل نموذج للشعر الحر فى روحه وأدائه وأساليبه الجديدة». هكذا يخلص عبد الجبار عباس إلى اعتبار «أنشودة المطر نموذجاً رفيعاً للإفادة الناضجة القائمة على التمثل والاستيعاب لتجربة إليوت فى «اليباب» من أجل خلق تجربة جديدة تشابهها وتختلف عنها فى آن»^(١٨).

يدنو أن طبيعة البناء المركب لـ «أنشودة المطر» الذى يقوم على الوحدة والإحكام والتناغم لفتت بصورة عامة انتباه دارسى السياب، مما جعلهم يقفون عند هذه المسألة ويصفونها بصفات وأسماء مختلفة، ولكنها تتفق فى نهاية الأمر فى التوصل إلى نتيجة واحدة مفادها أن هذه القصيدة تمثل نقطة تحول أساسية فى حركة الشعر العربى الحديث، تماماً كما تمثل «الأرض اليباب» نقطة تحول أساسية فى حركة الشعر الغربى الحديث (وربما العالمى) كله. يرى إحسان عباس أن الوحدة البنائية تجلت للسياب فى أنصع صورها مع «أنشودة المطر» التى كانت فاتحة مرحلة جديدة فى تطوره الفنى، فاتحة ما يمكن أن يسمى «شعره الحديث»، إذ تخلى فيها عن الازدواجية القديمة، واعتمد:

«الوحدة المطلقة فى كل الجوانب، ولأول مرة يتحدث الشاعر عن العراق وعن نفسه حديثاً متطابقاً، يبنى قصيدته على وحدة متكاملة

على ما هى عليه»^(١٩). ولعلنا نستطيع، من خلال هذه الإشارات وأمثالها، أن نسجل ملاحظتين: الأولى أن السياب نفسه معنى بأن يصف قصيدته بأنها «طويلة»، مما يؤكد اهتمامه الخاص بهذا النمط الشعرى الجديد الذى يجريه الآن؛ والثانية أن الإشارة تذكر بما فعله إزرا باوند (Ezra Pound) بالنسبة إلى قصيدة إليوت «الأرض اليباب»، حين اقترح حذف أجزاء طويلة منها، من أجل الوصول إلى نص شعرى مكثف.

على الرغم مما يمكن أن نخذه من فروق فى درجة التركيب البنائى وفى الناحية الكمية أيضاً (الطول) بين «الأرض اليباب» و«أنشودة المطر»، فإن التعريف الأساسى للقصيدة المركبة (أو القصيدة الطويلة) يمكن أن يشمل القصيدتين كليهما. انتهت فى دراسة سابقة إلى أن «القصيدة المركبة» تمثل نمطاً من الشعر يقوم على تعدد الأفكار والطبقات والعناصر المكونة تعدداً يفضى، فى عمل شعرى ما، إلى بنية مركبة (complex structure)، قوامها مصطلح شعرى جديد، وشكل إيقاعى جديد، واستعمال خاص للصورة والرمز والأسطورة والإلماع، وكذلك للعناصر القصصية والمسرحية. إن مثل هذه البنية المركبة، التى تعكس تجربة شعرية ذهنية معقدة، تقتضى فى الغالب طولاً نسبياً فى بناء القصيدة، وإن لم يكن ذلك شرطاً جوهرياً ثابتاً^(٢٠). والواقع أن هذا النمط الشعرى المركب أصبح نمطاً بارزاً فى إطار حركة الشعر العربى الحديث منذ الخمسينيات، ولا يستبعد أن يكون أثر إليوت، خاصة من خلال العلاقة مع «الأرض اليباب»، حاسماً فى هذا الشأن. بل ربما كان تأثير الشعراء العرب الرواد بتقنيات إليوت الشعرية وأدواته وطريقة بنائه المركبة للقصيدة من أبعد مجالات الماشافة أثراً فى هذه العلاقة^(٢١). وسيتركز حديثنا، فى الصفحات التالية، على بعض أوجه التشابه أو الاختلاف بين القصيدتين، خاصة فيما يتصل بطريقة استخدام الأدوات والأساليب الشعرية فى نطق القصيدة المركبة.

لعل أهم ما يمكن أن يصف القصيدة المركبة القدرة على توحيد العناصر الذهنية والبنائية المتعددة فى كل واحد متناغم. يذهب نقاد إليوت والسياب إلى أنهما حققا مثل هذا

ودورة الحياة والموت فى كلا العملين. يقول عبد الواحد لؤلؤة فى سياق تحليله لبنية «الأرض الياباب»: «والنظام الذى يحكم هذه الصور المتناثرة لا يسير بخط مستقيم كما تسير الرواية، بل بنظام دائرى...»^(٢٢). وبالمثل، يتحدث كمال خير بك عن «البنية الدائرية» فى شعر السياب، ويشير إلى أنه ظل، بتأثير من أستاذه الروحى والفنى إليوت، ينزع إلى «رفع القصيدة إلى مصاف البناء الدائرى المسرحى المتضمن نفس الملحمة»^(٢٣). كذلك يؤكد إحسان عباس، فى غير موضع، تلاحم عناصر الوحدة فى «أنشودة المطر»، ويشير إلى طبيعة البناء الدائرى فيها، فهى «فى داخلها مبنية بناء تكاملياً، وفى خارجها تتكى على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات...»^(٢٤). كما تتردد أمثال هذه الإشارات فى تحليل محمد لطفى اليوسفى لبنية «أنشودة المطر». يقول:

«... حتى لكأن القصيدة سلسلة من التموجات الدائرية التى تعود الواحدة منها إلى الأخرى على نحو انسيابى تلقائى... نتيجة لهذا الشكل الدائرى، تتمكن القصيدة من الإحاطة بمسيرة الشاعر ووطنه، تنفذ فى نبرة درامية، إلى دواخل هذه التجربة، محاولة أن تصوغها فى قالب أسطورة ملحمة»^(٢٥).

لعلنا نخلص من هذا كله إلى أن طبيعة البنية الدائرية المميزة لقصيدتى إليوت والسياب كليهما تشير إلى وجه مهم من أوجه تأثر السياب بتقنيات العمل الشعرى لدى إليوت، ولاسيما تقنيات بناء القصيدة المركبة.

منهج أسطورى:

لعل طريقة توظيف الأسطورة فى القصيدة الحديثة، أو «المنهج الأسطورى – the mythical method»، إذا استعملنا مصطلح إليوت نفسه، من أبرز الملامح الفنية التى يمكننا من خلالها أن نتبين بعض أوجه المشاقفة الحيوية بين إليوت والشعر العربى المعاصر عامة، وبين إليوت والسياب خاصة. يتصل هذا المنهج على نحو وثيق بما يمكن أن يسمى «المنهج الأنماط العليا – the archetypal approach» الذى أخذ يتبلور فى مطلع القرن الحالى بتأثير من مصدرين

تستدعى التفاؤل الختامى ضرورة ناجمة عن المبنى نفسه، لا كما كان هذا التفاؤل من قبل متصلاً بالمبدأ الخارجى دون أن يكون نابعاً من نفس الشاعر»^(١٩).

إذا كان إحسان عباس يرى أن وحدة البناء المتكامل فى «أنشودة المطر» هى التى جعلت من هذه القصيدة «فاتحة شعره الحديث»، فإن نقاداً آخرين ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين عدّوها فاتحة الشعر العربى الحديث كله؛ إذ رأوا أنها تمثل بداية جوهرية ومعلماً بارزاً فى طريق الحداثة. لقد جاءت هذه البداية فى سياق حركة شعرية نشطة متمردة ليس فقط على الأنماط التقليدية السابقة والمعاصرة، بل كذلك على البدايات الرومانسية فى حركة الشعر العربى الحديث. «مع شعر السياب»، كما يقول إلياس خورى:

«تبدأ مرحلة كاملة من التحول فى القصيدة العربية... لم تصمد البدايات الرومانسية، وبدأ الصوت الشعرى يبحث عن القصيدة المركبة، القصيدة الشاملة. وصفة الشمولية هذه تأتى من مزج مفاهيم من التراث الشعرى العربى القديم بمفهوم القصيدة الطويلة الغربية. «أنشودة المطر» هى، بهذا المعنى، إحدى القصائد الأولى الجديدة فى شعرنا العربى»^(٢٠).

يأتى كلام خورى هذا على الشعر العربى الحديث عموماً، بما فى ذلك تجربة السياب، توطئة لتأكيد نتيجة أساسية تنسجم مع توجه الدراسة الحالية إلى اعتبار «أنشودة المطر» بداية بارزة فى حركة الحداثة الشعرية العربية، بداية توفرت لها شروط الإبداع الخلاق بعيداً عن التقليد والاتباع والانبهار. تفتتح هذه القصيدة، كما يقول خورى، «القصائد المختلفة التى بدأت تكتب وتشر بعد ذلك، معلنة أن التجديد الذى أصاب العمود الشعرى هو تجديد شامل، وليس مجرد تأثر شكلانى خارجى بالقصيدة الغربية»^(٢١).

ولعل مما يتصل اتصالاً وثيقاً بطبيعة البناء المركب فى «الأرض الياباب» وفى «أنشودة المطر» ما يتكرر كثيراً فى حديث النقاد عن البناء الدائرى الذى يحكى دورة الفصول

العامّة ربما عنت في بعض جوانبها ارتداداً إلى أعماق التجربة الإنسانية، ومنابعها الأولى، من أجل خلق أعمال أدبية جديدة تعبر عن «اللازمى والآنى معاً»^(٢٠)، وتضفى على الوجود المعاصر شكلاً ومعنى ونظاماً.

كلا الشاعرين كان مشغولاً - كما رأينا في القسم السابق - ببناء القصيدة بناء مركباً، بناء من شأنه أن يكون أقدر على الاستجابة لدواعي العصر الحديث، وعلى استيعاب تعقيداته المتزايدة. إن هموم الحداثة ومتطلباتها هي بلا شك قاسم مشترك بين الشاعرين، ولكن الظروف التاريخية والموضوعية لكل منهما مختلفة. فإذا كانت «الأرض اليباب» مثلاً تعبر عن هموم إليوت حول مصير التجربة الغربية المعاصرة في أعقاب الحرب الأولى، فإن «أنشودة المطر» هي في الأساس تعبير عن هموم السياب الشخصية والوطنية والقومية معاً في مرحلة تحول مهمة في تاريخ العرب الحديث. فللسياب، وإن يكن قد استلهم بعض آراء إليوت وقصيدة «الأرض اليباب»، أسباب ودواع خاصة لاستخدام المنهج الأسطوري في «أنشودة المطر» على وجه الخصوص وفي شعره على وجه العموم. يقول في سياق مقدمة نقدية لختارات شعرية له ألقاها في «خميس مجلة شعر» سنة ١٩٥٧:

«هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز أمراً مما هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء، التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد»^(٢١).

رئيسيين؛ أولهما مدرسة كيمبرج للأنثروبولوجيا المقارنة التي انبثقت أساساً من عمل جون فريزر (J.G. Frazer) (العصن الذهبي - The Golden Bough)، وكذلك من أعمال أخرى معروفة، بينها (من الطقوس إلى الرومانس From Ritu al to Romance) لمؤلفته جسي وستون (J.L. Weston). وأما المصدر الثاني فهو علم النفس التحليلي بتأثير خاص من يوج (C.G. Jung) وميجموند فرويد (Sigmund Freud)^(٢٢). إن الإلمام بهذه المناهج ومصادرها من شأنه أن يوضح بعض ملامح المنهج الأسطوري الذي استثمره، بدرجات متباينة، كل من إليوت في «الأرض اليباب» والسياب في «أنشودة المطر» على وجه الخصوص، وفي أعمالهما الأخرى على وجه العموم. فقد كان لهذه المناهج والمصادر الثقافية العامة دور بارز، ليس فقط في إثراء أنواع الأدب الحديث المختلفة، بل كذلك في تحليل هذه الأنواع وتفسيرها.

يعرف إليوت المنهج الأسطوري في الأدب بأنه طريقة خاصة «لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصر»، طريقة لضبط هذه العناصر المتضاربة في نسق فني متناغم^(٢٣)؛ أي أنها، بعبارة أخرى، طريقة لضبط العواطف والأفكار وتشكيلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية، ولا سيما في مجال العمل الشعري. ونود أن نؤكد، في هذا الصدد، ارتباط هذا المنهج الأسطوري ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم «الأنماط العليا» و«اللاوعي الجمعي»، باعتبارها من المفاهيم الأساسية التي انبثقت من المصادر الثقافية المشار إليها في الفقرة السابقة. ربما يكون إليوت وغيره من أدباء العصر الحديث قد أحسنوا، أكثر من سواهم، استثمار هذا المنهج الأدبي، ولكن لا بد أن ننظر إلى هذا الإنجاز في إطار الميل الطبيعي للتعبير عن أفكار وعواطف وهواجس إنسانية عامة تضرب جذورها في أعماق التاريخ والحضارة. فمن المعروف أن إليوت الذي استعمل هذا المنهج بنجاح بالغ في «الأرض اليباب» وسواها، استمد أصوله من نماذج الأنماط العليا المبثوثة في مصادر أنثروبولوجية مشهورة، مثل (العصن الذهبي) و(من الطقوس إلى الرومانس)^(٢٤). ومن المعلوم كذلك أن السياب اطلع، بصورة أو بأخرى، على بعض هذه المصادر^(٢٥). ومعنى ذلك أن إفادة إليوت والسياب كليهما من هذه المصادر الثقافية والحضارية

إن تفسير السياب هذا لاستخدام الأسطورة والرمز في الشعر لا يختلف، في بعض جوانبه، عن تفسير إليوت. كما أن هذا التفسير يساعد، من جانب آخر، على تبين بعض الأمور المشابهة التي دعت كلا الشاعرين إلى توظيف المنهج الأسطوري. «إن الأسباب التي دعت السياب إلى تبني الأسطورة»، كما يقول عبد الجبار عباس، «قريبة الشبه بالأسباب التي دعت إليوت إلى تبنيها في شعره، فبدر يلتقي مع شعراء جيله في الاستعانة بالأسطورة لتفسير أزمة الإنسان الحديث»^(٣٢). ولعل بعض جوانب هذه الأزمة يمكن وصفها ومعاينتها بصورة أفضل حين نربط بين المنهج الأسطوري في الشعر والمفاهيم الأنثروبولوجية العامة، كما مر بنا في سياق هذه المناقشة. لاحظ على الشرع، في حديثه عن الصلة بين «أنشودة المطر» والمصادر الثقافية والحضارية:

«أن الأقسام التي استحوذت على فكر السياب من «الأرض اليباب»، وبالتالي وجدت طريقها إلى «أنشودة المطر» - هي تلك الأقسام التي دارت حول قضايا فكرية أو حضارية عامة، أي الأقسام المعالجة لقضايا فكرية أو حضارية من الممكن أن تتناقضها الأمم والشعوب على اختلاف أذواقها أو بيئاتها أو اهتماماتها»^(٣٣).

باختصار، فإن المقارنة بين القصيدتين ينبغي ألا تغفل أبداً عن هذا الإطار الإنساني العام، كما ينبغي ألا يكون هذا الإطار سبيلاً إلى القول، مثلاً، إن السياب عمد إلى متابعة إليوت ونقليده. كلاهما كان ذا حس تاريخي مرهف مكنه من الاستجابة لظروفه الموضوعية الخاصة، ومن الاستجابة لشروط الإبداع والتحول والحدثة: كل في سياق بيئته وعصره.

ولعله من المفيد أن نتابع توضيح بعض أبعاد هذه العلاقة بين السياب وإليوت، من خلال صورة المطر/ الماء، وهي صورة محورية في القصيدتين كليهما ألح دارسو العملين على هذه الصورة وارتباطاتها بأساطير الخصب والجذب، الحياة والموت، ودورة الفصول. وغنى عن البيان أن هذه الأساطير وما يرتبط بها من نماذج الأنماط العليا التي

تشكل إرثاً مشتركاً في ذاكرة اللاوعي الجماعي تتكرر، بصور متشابهة أحياناً ومتباينة أحياناً أخرى، لدى الشعوب والحضارات المختلفة. يتحصل من ذلك أن التركيز، في المقارنة بين القصيدتين، على مجرد الالتقاء في استخدام مثل هذه الأساطير أو الإلماع إليها لا يكفي لإقامة أوجه التأثير والمتابعة والتبادل. فحقيقة الأمر أنه لولا الجذور العميقة لصورة المطر/ الماء في تراث اللغة العربية وآدابها، لما استطاع السياب أن يستثمر هذه الصورة ذلك الاستثمار المجزى في «أنشودة المطر». ولكن هذا لا ينفي بطبيعة الحال أن يكون التأثير باليوت، في «الأرض اليباب» خاصة، عامل تنبيه وإلهام. لاحظت سلمى الخضراء الجيوسي أن استعمال السياب هذه الصورة وأسطورة الخصب في «أنشودة المطر» استعمال ملهم وموفق؛ لأن الجمهور العربي يفهم ذلك في شيء من اليسر والتلقائية. فصورة المطر/ الماء تغفل في أعماق الشعر العربي الكلاسيكي، كما في الاستعمالات الفولكلورية الشائعة^(٣٤). لكن هذه الصورة عند السياب تنطوي غالباً على المفارقة بين العقم والخصب، الموت والحب، الفقر والوفرة، كما يتضح في «أنشودة المطر»، مما يذكر باليوت^(٣٥). وتذهب الجيوسي كما يذهب غيرها من دارسي السياب إلى تفسير هذا الاهتمام الخاص بهذه الصورة في ضوء صلتها الموضوعية بالبيئة والواقع الجغرافي الخاص:

«فالسباب أولى أن يجد المطر صورة مناسبة جداً للتعبير في منطقة يشكل انحباس المطر فيها خطراً مباشراً على حياة الناس، ليس مجازياً بل فعلاً، حيث إنه لن يؤثر على حدائقهم، بل على قوت عيشهم اليومي»^(٣٦).

يذهب محمد عبد الحى إلى أبعد من هذا حين يذهب في دراسة بعنوان «أنشودة المطر بين إليوت وشيللى والتراث العربى» إلى التقليل من علاقة الماشافة بين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب»، من أجل دعم أطروحته الأساسية التي تقدم على أن الأثر المباشر في قصيدة السياب جاء بالدرجة الأولى عن طريقة قصيدة شيللى «أنشودة إلى الريح الغربية - Ode to the West Wind». ومع أننا لسنا بصدد

لا يستبعد أن تنطوي بعض صور السياب، في «أنشودة المطر»، على إشارات أو إلماعات معينة إلى «الأرض اليابس». من ذلك، فيما يرى، صورة السياب: «وما تبقى من عظام بئس غريق»، إذ يمكن أن ترتبط هذه الصورة، بما تتضمنه من دلالات التضحية والفداء بالقسم الرابع من «الأرض اليابس»، وهو «الموت بالماء - Death by Water»^(٣٩). ولكن تيمة التضحية والفداء هذه، كما سنرى بعد قليل، يمكن أن ترتد إلى مصادر متعددة، لعل من بينها شعر إليوت.

وإذا نظرنا إلى الجانب النفسي الخاص فيما يتصل بصورة المطر/ الماء عند السياب (وربما إلى ارتباطها بنماذج الأنماط العليا)، فإن لها امتدادات عميقة في طفولته وحياته العاطفية. فقد كشف شعره:

«عن حقيقة هامة، هي العلاقة بين الطفولة والمطر... فقد بدا أن الذي يفتنه من منظر المطر وما يصحبه من برق ورعد إنما هو ما يتكشف عن الجو الماطر من وجود، وقد ارتبط ذلك الجو في ذهنه بحلمه الكبير أن يتزوج (أو أن يرى على الأقل) بنت القصر المنيف... ولهذا تجاوز منظر المطر دائماً إلى ما وراءه...»^(٤٠).

كذلك كان في طفولته يغنى مع خلانه ورفاقه في الأيام الماطرة أهزوجة شعبية أدخلها فيما بعد إلى نسيج شعره^(٤١). ليس هناك ما يمنع، إذن، من أن تكون صورة المطر/ الماء قد تسربت إلى شعره كله من مثل هذه المنابع العميقة في ذاته وحياته وبيئته وتراثه. هل نقول إنه كان يسعى إلى أن يصنع في هذا الشعر أسطوره الخاصة؟ ربما، ولكن هذا كله لا ينفي، على أية حال، إمكان التأثير باليوت واستلهم منهجه في التعامل مع هذه الصورة المحورية.

إن المنابع المتعددة لهذه الصورة تتأكد بصورة أقوى إذا التفتنا إلى فكرة وثيقة الصلة، فكرة التضحية والفداء التي كثيراً ما يرتبط الحديث حولها بأثر إليوت في السياب. يرد عبد الجبار عباس هذه الفكرة الرئيسية في شعر السياب إلى ثلاثة مصادر: أولها أعماق الوجدان الشعبي المقهور، وثانيها قصائد الرثاء العربية، وثالثها الثقافة الميثولوجية والأدب الغربي

مناقشة هذه الأطروحة، فإن تركيزه على ربط صورة المطر في قصيدة السياب بالموثوث العربي أولاً ينسجم مع الخط العام للدراسة الحالية، مما قد يبيح لنا الآن أن نقتبس من دراسته الفقرات التالية:

«فإذا كان تراث الاستسقاء والاستمطار بهذه السعة في الثقافة العربية، فمن المنطق الراجح أن ترد إليه أولاً رمزية المطر في شعر السياب، قبل أن نبحث عن عناصرها فيما داخل هذا الشعر من تأثير أجنبي.

وسحر قصيدة السياب، وسر قوتها، واحتفاء القراء بها، ينبع من أنها استطاعت بإيقاعها وعاطفتها القوية أن تبعث هذا التراث الاستسقاى في شعر عصرى جديد. فالقصيدة استطاعت أن تعيد الحيوية لهذه الرمزية الموروثة باستنطاقها في المناخ الفكرى السياسى المعاصر.

ولكن، من جهة أخرى، كانت هذه الرمزية الموروثة سبباً في نجاح القصيدة، لأنها رمزية يألفها القارئ، فهي «رمزية جماعية» ترجع إلى ينباع الرموز الثقافية الأولى في تعبيرها عن الصراع بين الموت والعدم، وتجدد الطبيعة والحياة. فالعلاقة في رمزية المطر عند السياب بين تراثية الرمز وجماعيته من ناحية، وبين حيوية الموهبة الفردية وقدرتها على الابتكار والتشثيل واستنسال الصور من معاناة التراث والعصر معاً، من ناحية أخرى، علاقة يغذى فيها كل طرف من الطرفين الآخر، ويقوم به، ويعتمد عليه»^(٣٧).

كذلك يلتقى هذا التوجه، الذى يذهب إلى أن صورة المطر/ الماء لدى السياب أعماق صلة بتراثه القومى الخاص، دعماً آخر في قراءة قريبة العهد لـ «أنشودة المطر». يرى تى. ديويغ (T. Deyoung) أن صورة المطر وارتباطاتها بأساطير الخصب، في قصيدة السياب، مستقاة من النصوص الدينية، أو من التراث الشعرى العربى الإسلامى، كما يرى أن صور السياب، فى هذا السياق، لا تبدو ذات ارتباط خاص مع طقوس الخصب لدى إليوت أو فريزر^(٣٨). ولكن ديويغ

كله أن الشعر العربي الجديد كان يومئذ يمشى بخطى متسارعة بلورة ملامح الحداثة وتطوير لغتها. ولعل هذه الملاحظة تفسر اتفاق جمهرة نقاد السياب على اعتبار «أنشودة المطر» نقطة البداية الحقيقية في حركة الحداثة الشعرية العربية.

- في ضوء هذا التصور، يمكننا أن نفهم تركيز محمد شاهين، في سياق حديثه عن تأثير السياب باليوت تأثيراً تفاعلياً ومعاناة، على مسألة الأداء اللغوي خاصة. يقول:

«وتشارك «أنشودة المطر» مع «الأرض اليباب» في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخلية للغة. فالموسيقى في كلتا القصيدتين هي التي تحرر اللغة من قيد المضمون المألوف، وهي التي تيسر التعبير المباشر الذي يتسم بالسلاسة والسهولة، وفي النهاية نجد التعبير يحملنا إلى ما بعد الموسيقى...»^(٤٦).

إن علاقة المشاقفة بين السياب واليوت، في مجال البحث المستمر عن لغة شعرية جديدة، قد تردت في نهاية المطاف إلى رغبة كل منهما في الخروج من شرنقة القديم والتقليدي السائد، من أجل بلورة مفهوم الحداثة ولغة جديدة ملائمة. تأثر السياب باليوت، كما يقول شاهين، «مرّة في مجمله إلى أنموذج الشكل أو التركيب، لا المضمون (أو التيمة). وفي اعتقادي أن هذا ما يشكل الحداثة عند السياب التي تعتبر «أنشودة المطر» تعبيراً صادقاً عنها»^(٤٧).

يلتقي شاهين مع عدد من نقاد السياب في مسألة تأثير اليوت في «أنشودة المطر» من ناحية الأداء اللغوي العام، ومن ناحية تردد (أو تكرار) الكلمات والعبارات والمقاطع من أول كلمة في القصيدة^(٤٨). يقول:

«ولو أحصينا مفردات «أنشودة المطر» لوجدناها نسبياً محدودة في عددها، ولكن نظامها الفسيفسائي يولد طاقة شعرية هائلة، أو أن القصيدة تستعين بأقل عدد ممكن من المفردات لتولد إحياء لا حصر له من خلال التركيب المحكم»^(٤٩).

الحديث^(٥٠). منابع الأسطورة في شعر السياب عامة، وفي «أنشودة المطر» خاصة، تردت إذن إلى مصادر متعددة. ومع أن أثر اليوت في استخدام السياب للأسطورة بتقنية حديثة متميزة لا يمكن استبعاده، فإن الأمر الأساسي الذي نود أن نؤكد ونخلص إليه الآن هو أن قصيدة السياب انبثقت، على نحو فذ، من انصهار تلك المصادر جميعاً في بوتقة الموهبة الفردية الخلاقة. لقد حققت «أنشودة المطر» شروطها الإبداعية والتاريخية الخاصة، شروط معادلة التوازن الدقيق بين الذات والآخر، الأصيل والوافد، التراث والحداثة. ينتهي عبد الواحد لؤلؤة، في سياق تناوله للمؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر عامة وفي شعر السياب خاصة، إلى نتيجة مماثلة حين يقول: «وهو في جميع الأحوال يستخدم ما يتأثر به من شعر أجنبي استخداماً «ثقافياً» يخضعه لشاعريته وموهبته». ويلاحظ أن لؤلؤة يشير، هنا، إلى اهتمامات السياب المبكرة باستعمال الرمز والأسطورة وإطلاقه على (الفنن الذهبي) و«الأرض اليباب»^(٥١).

أداء لغوي جديد:

لا يتوقف أثر المشاقفة العامة مع اليوت على استخدام تقنيات شعرية مهمة كالصورة والرمز والأسطورة والإلماع، بل يتعداه إلى أداة التعبير الأساسية التي تشمل العمل الشعري كله: اللغة. لقد سعى الشعراء الرواد إلى تطوير مصطلح شعري جديد أكثر قدرة على الاستجابة لدواعي التغيير والتحول في الحياة والفن على السواء. وربما كان أثر اليوت في هذا المجال أساسياً ودينامياً. لقد كان من أبرز ما استوقف صلاح عبد الصبور (على سبيل المثال) لدى اليوت ما وجده عنده من «جسارة لغوية». وتكتسب هذه المشاقفة اللغوية مع اليوت أهمية خاصة، لكونها جاءت في أوائل الخمسينيات يوم كان الشعراء الجدد يحاولون أن يتخلصوا من كثير من قيود القاموس الشعري الرومانسي والكلاسيكي على السواء. من هنا جاء التفاعل مع «الأرض اليباب» بالغ الأهمية في تطوير الحس اللغوي لدى شعراء الحداثة خاصة^(٥٢). ويبدو أن الشعراء والنقاد العرب يتفقون هنا على أن العلاقة مع اليوت كان لها أثر حاسم في توضيح الخط الفاصل «بين صيغ التراث وبلورة المصطلح الشعري الجديد»^(٥٣). ومعنى ذلك

بلورة مفاهيم حدائية حول طبيعة الشعر ووظيفته. لكن ينبغي التنبيه هنا إلى أن الأثر الإيبوتي في هذه التحولات الأدبية العامة يجب أن ينظر إليه باعتباره فقط جزءاً من مناخ ثقافى عام، جزءاً من عملية مثاقفة شاملة كانت عناصرها فى هذه المرحلة تتفاعل بشكل دينامى فعال^(٥٠).

فى إطار هذه المثاقفة الشاملة مع الأدب الغربى عامة وأعمال إيبوت خاصة، يمكن معاينة تجربة السياب الشعرية وفهمها بصورة أفضل. لقد كانت هذه التجربة، فى كثير من تجلياتها الإبداعية، طليعية حدائية رائدة. وبغض النظر عما يمكن أن يقال أو يؤول أو يستنتج، فى مجال المقارنات الكثيرة (الفعلية و المحتملة) بين «أنشودة المطر» والأرض اليباب، فإن كلا من هذين العملين يمثل نقطة تحول بارزة فى حركة الشعر الحديث كله. لقد جاء العمالان كلاهما فى سياق تحولات تاريخية جذرية منذ بدايات القرن الحالى، فى سياق دواعى العصر الحديث ومتطلباته وتعقيداته المتزايدة، فى سياق تحولات أساسية فى الحساسية الأدبية والجمالية. ضمن هذا الإطار العام المشترك بين العملين، يبدو البناء المركب هو السبيل الذى وفر لهما شروط الوحدة والتناغم، رغم تعدد المكونات والطبقات الشعرية. لقد ساهم العمالان فى رسم ملامح طريقة فنية جديدة لإقامة نوع من التوازن والانسجام فى عالم مضطرب قلق متناقض، ولإضفاء شكل ومغزى ونظام على الوجود المعاصر. بكلمات أخرى، مهد العمالان السبيل لبلورة مصطلح شعرى جديد يتباعد شيئاً فشيئاً عن سلطة القديم والتقليدى، ويسعى لتوليد طاقة شعرية هائلة وإمكانات لغوية مدهشة. هكذا مثل كلا العملين، كل فى سياقه التاريخى الخاص، بداية بارزة فى طريق الحدائى الشعرية، ومهد الطريق أمام تجارب طليعية وحدائية لاحقة.

إن هذه الإشارة إلى طريقة الأداء اللغوى فى «أنشودة المطر»، أو «النظام الفسيفسائى» فيها، يذكر، من بعض الوجوه، بفن «الأرابيسك» الذى يقوم على توزيع للخطوط والألوان بالغ الدقة والإحكام، توزيع من شأنه أن يخلق فضاء لتوليد إمكانات لا حصر لها من المعانى. إن هذه الخاصة اللغوية التى تميز «أنشودة المطر» والأرض اليباب» على السواء ترتد فى نهاية الأمر إلى طبيعة البناء المركب للقصيدتين؛ أى إلى شبكة لغوية ذات نسج محكم تتراسل وتتناغم فيه الكلمات والصور والإيقاعات. ولعل إحدى أهم سمات هذا البناء أن تكون طريقة الأداء اللغوى للعمل الشعرى غضة مبتكرة، مخالفة للعادى والمألوف، قادرة على تجسيد ملامح التجربة الجديدة المعقدة، معبرة عن تطلعات الحدائى وإشكالاتها المختلفة.

خاتمة:

تناولت فى دراسة سابقة، تتمحور حول إشكالية التراث والمعاصرة بين السياب وإيبوت، أثر الأخير فى انبثاق حساسية جمالية جديدة فى سياق الأدب الحديث على مستوى العالم كله انتقلت عدواها، فيما بعد، إلى حركة الشعر العربى الحديث:

«ولعل عدوى مثل هذه الحساسيات الأدبية الجديدة التى ساهم إيبوت فى نشرها فى التراث الغربى الحديث انتقلت إلى العالم العربى فى أواخر الأربعينيات (وربما قبل ذلك بتأثير أقل)، ثم أخذت خلال الخمسينيات وبعدها تتغلغل فى جوانب كثيرة فى الحياة الأدبية العربية الحديثة. لقد تزامنت هذه العدوى مع منعطف مهم فى حركة الشعر العربى يمثل هو الآخر حساسية جمالية جديدة ساعدت، نظرياً وتطبيقياً، على

الهوامش :

والغرب، سلسلة «زدنى علماء»، ٦ (بيروت: عويدات، ١٩٦٦)، ص

١٦٦، عبد الرضا على، الأسطورة فى شعر السياب، ط ٢ (بيروت: دار

الرائد العربى، ١٩٨٤)، ص ٤٩، ٦٥.

(١) ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إيبوت فى الأدب العربى الحديث، فصول

٤، ١ (يوليو ١٩٨١)، ص ١٧٣.

(٢) انظر: عيسى بلاطة. بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط ٤ (بغداد: دار

الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص ٤٤، عيسى الناعورى، أدباء من الشرق

Literature, edited by Issa J. Boullata (Washington: Three Continents Press, 1980) pp. 14- 15

(١٨) انظر عبد الجبار عباس، السياب (بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت)، ص ص ٢٠٦ - ٢١٣.

(١٩) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٤٠٨.

(٢٠) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط ٢ (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١)، ص ص ٢٨ - ٢٩.

(٢١) نفسه، ص ٣٣.

(٢٢) عبد الواحد لؤلؤة، الأرض الجباب: الشاعر والقصيد، ط ٢ (بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٦)، ص ١٦٠.

(٢٣) كمال خير بك، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط ٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦)، ص ٣٦٨.

(٢٤) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ص ٢١٢ - ٢١٣.

(٢٥) محمد لطفى اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط ٢ (تونس: سراس، ١٩٩٢)، ص ٣٨.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enl. (٢٦) ed. (Princeton: Princeton University Press, 1974), s.v. "archetype".

وانظر كذلك حول «المنهج الأسطوري» في الشعر الحديث عامة والشعر العربي خاصة: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ص ص ٢٢٢ - ٢٣٧.

T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth", in Selected (٢٧) Prose of T. S. Eliot, edited by Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p. 177.

(٢٨) بصرح إليوت نفسه، في موارثه على «الأرض الجباب» بإفادته من هذه المصادر انظر:

T. S. Eliot, The Waste Land and Other Poems (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1934), p. 47.

(٢٩) انظر على سبيل المثال: عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٨١، عبد الواحد لؤلؤة، الفخ في الرماد (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢)، ص ١٧٨.

(٣٠) عبارة «اللازمى والآنى معاً» ("the temporal and the timeless")

مستارة هنا من مقالة إليوت المشهورة «التراث والموهبة الفردية»، انظر: Eliot, "Tradition and Individual Talent", in Selected Prose, p. 38.

(٣١) كتاب السياب النثرى، ص ص ٦٨ - ٦٩. وانظر أيضاً عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ١٨٨، حيث يرى، في هذا الاقتباس من السياب، أثر إليوت.

(٣٢) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١٨٨.

(٣٣) على الشرع، «قراءة في أنشودة المطر للسياب»، أبحاث اليومك: سلسلة الآداب واللغويات ٣، ٢ (١٩٨٥): ٨٥. وانظر أيضاً مبارك حسن الخليفة، «بعض تأثيرات التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث»،

(٣) مقتبس في كتاب إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته

وشعره، ط ٥ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣)، ص ١٢٣.

(٤) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ٤٩ - ٥٠، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٤٥.

(٥) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٤٥.

(٦) على شلش، ت. م. إليوت في المحلات الأدبية: ١٩٣٩ - ١٩٥٢، فصول ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣١١، انظر كذلك أحمد عبد المعطى حجازي، إبراهيم ناجي: قصائد، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩)، ص ١٦، حيث يشير إلى قراءة ناجي لإليوت «شاعر أو ناقدًا منذ بداية الأربعينيات على الأقل».

(٧) على شلش، ت. م. إليوت في المحلات الأدبية، فصول ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣)، ص ص ٣١٢ - ٣١٣.

(٨) ماهر شفيق فريد، أثر ت. م. إليوت، فصول ١، ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص ١٧٤.

(٩) على شلش، ت. م. إليوت في المحلات الأدبية، ١٩٣٩ - ١٩٥٢، فصول ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٣١٢.

(١٠) انظر مثلاً عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ص ٤٠، ٨٠، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٨٩، مقدمة ناجي علوش لـ ديوان بدر شاكر السياب، م ١ (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، ب - ج - ج ح.

(١١) بدر شاكر السياب، كتاب السياب النثرى، جمع وإعداد وتقديم حسن الغزفي (فاس: منشورات مجلة الحواهر، ١٩٨٦)، ص ص ٥٢ - ٥٣.

David Ned Tobin, The Presence of the Past: T. S. Eliot's Victorian Inheritance (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), pp. 114.

(١٣) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٦٤.

(١٤) نفسه، ص ٧٦.

(١٥) مقتبس في كتاب إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٨١. وانظر كذلك ماجد السامرائي، رسائل السياب، ط ٢ (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤)، ص ١٠٦، حيث يعتبر السياب، في رسالة إلى سهيل إدريس بتاريخ ١٩٥٤/٣/٢٥، عن طول «أنشودة المطر» خشية عدم ملائمتها للنشر، قائلاً: «ولكن، ما الحيلة والصفة الغالبة على قصائدي هي طولها؟».

(١٦) حاولت هنا أن ألخص تعريفاً لما أسميه بـ «القصيد المركبة» في أطروحتي للدكتوراه: انظر الفصل الثاني من هذه الأطروحة (مع ملاحظة أن اسمي الأخير الذي تحمله تلك الدراسة هو «الحسن»):

Nayef Khaled El- Hasan, "The Complex Poem in New Arabic Poetry, 1950- 1985", (Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1985), pp. 52- 68.

(١٧) لمزيد من التفصيل حول هذه النقطة، انظر المصدر السابق، ص ص ٢٠ -

٢٢. وانظر كذلك:

Jaobra I. Jabra, "Modern Arabic Literature and the West", in Critical Perspectives on Modern Arabic

- للبحوث والدراسات ١، ٢ (كانون الأول ١٩٩٢)، ص ١٦١ - ١٨٣، حيث يناقش بعض دلالات لفظة «المطر» وارتباطاتها المختلفة في شعر السياب عامة وفي «أنشودة المطر» خاصة.
- (٤٢) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١١١. وانظر، في المصدر نفسه، تفصيل موضوع التضحية والفداء بين السياب والبيوت، ص ٧٩ - ٨٠، ١٠٣ - ١٤٧.
- (٤٣) عبد الواحد لؤلؤة، النفع في الرماد، ص ١٦.
- (٤٤) انظر صلاح عبد الصبور، ديوان، م ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨)، ص ١٦٥ - ١٦٨.
- (٤٥) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١٦٢.
- (٤٦) محمد شاهين، إليوت وأثره، ص ٥٣.
- (٤٧) نفسه، ص ٢٥.
- (٤٨) نفسه، ٢٦. وانظر كذلك حول مسألة التكرار في «أنشودة المطر»: عيسى الناعوري، أدباء من الشرق والغرب، ص ١٦٥، عبد الواحد لؤلؤة، النفع في الرماد، ص ١٨٩، عبد الجبار عباس، السياب، ص ٢٠٤ - ٢٠٥.
- Salma Khadra Jayyusi, Trends and Movements, p. 946.
- (٤٩) محمد شاهين، إليوت وأثره، ص ٢٦.
- (٥٠) نايف المجلوني، «الثراث والمعاصرة: مناقشة مجزية بين السياب والبيوت»، الباحث ١٣، ٦١ (كانون الثاني - آذار ١٩٩٤)، ص ٣٥.

- الموقف الأدبي ١٩، ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ (نشرين أول - كانون أول ١٩٨٩)، ص ٢٠، حيث ترد إشارة موجزة إلى أن موضوع قصيدتي «أنشودة المطر» للسياب وأنشودة للريح الغربية، لشيلي هو البعث الفكري للحضارة، مقروناً بوصف الطبيعة.
- (٣٤) Salma Khadra Jayyusi, editor, Modern Arabic Poetry: An Anthology (New York: Columbia University Press, 1987), note 9, p. 41.
- Salma Khadra Jayyusi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry (Leiden: E. J. Brill, 1977), p. 694.
- (٣٦) محمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٢)، ص ٢٤.
- (٣٧) محمد عبد الحى، «أنشودة المطر: بين إليوت وشيللى والتراث العربى»، المعرفة (السورية) ١٨، ٢١٢ (نشرين الأول ١٩٧٩)، ص ٧٦ - ٧٧.
- (٣٨) T.Deyoung, "A New Reading of Badr Shakir Al-Sayy-ab's Hymn of the Rain", Journal of Arabic Literature 24.1 (March 1993): pp. 49- 50.
- Ibid., pp 55- 56 (٣٩)
- (٤٠) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٣٩١.
- (٤١) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٢٢. انظر كذلك دراسة حسين يوسف خربوش، المطر ودلالته في القصيدة العربية الحديثة، اللقاء

المصادر والمراجع

(أ) العربية

- إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. ط ٣. بيروت: دار العودة، ١٩٨١.
- بلاطة، عيسى. بدر شاكر السياب: حياته وشعره. ط ٤. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧.
- حجازى، أحمد عبد المطلب. إبراهيم ناجى: قصائده. ط ٢. بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩.
- خربوش، حسين يوسف. «المطر ودلالته في القصيدة العربية الحديثة». اللقاء للبحوث والدراسات ١، ٢ (كانون الأول ١٩٩٢): ص ١٦١ - ١٨٣.
- خليفة، مبارك حسن. «بعض تأثيرات التيار الرومانسى في الشعر العربى الحديث». الموقف الأدبي: ص ١٩، ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ (نشرين أول - كانون أول ١٩٨٩): ١٣ - ٢٣.
- خورى، إلياس. دراسات في نقد الشعر. ط ٢. بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١.
- خير بى، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف. ط ٢. بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.
- السياب، بدر شاكر. ديوان. بيروت: دار العودة، ١٩٧١.
- رسائل السياب. جمع وتحقيق ماجد السامرائى. ط ٢. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤.
- كتاب السياب النثرى. جمع وإعداد وتقديم حسن الغرنى. فاس: منشورات مجلة الجواهر، ١٩٨٦.
- شاهين، محمد. إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٢.
- الشرع، على. «قراءة في أنشودة المطر للسياب». أبحاث اليروموك: سلسلة الآداب واللغويات: ص ٢، ٣ (١٩٨٥): A 63- A 85.
- شلش، على. د. ت. س. إليوت في المجلات الأدبية، ١٩٣٩ - ١٩٥٢. فصول ٣، ٤ (يوليو/أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣): ص ٣١١ - ٣١٥.
- عباس، إحسان. بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره. ط ٥. بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣.
- عباس، عبد الجبار. السياب. بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت.
- عبد الحى، محمد. «أنشودة المطر: بين إليوت وشيللى والتراث العربى». المعرفة (السورية) ١٨، ٢١٢ (نشرين الأول ١٩٧٩): ص ٧١ - ١٠٧.
- عبد الصبور، صلاح. ديوان. بيروت: دار العودة، ١٩٨٨.
- المجلوني، نايف. «الثراث والمعاصرة: مناقشة مجزية بين السياب والبيوت». الباحث ١٣، ٦١ (كانون الثاني - آذار ١٩٩٤): ص ٣٣ - ٥٠.

..... النفخ في الرماح. بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.
 الناعوري، عيسى. أدباء من الشرق والغرب. سلسلة زدني علماء، ٦. بيروت:
 عويدات، ١٩٦٦.
 اليوسفي، محمد لطفي. في بنية الشعر العربي المعاصر. ط ٢. تونس: سراس،
 ١٩٩٢.

علي، عبد الرضا. الأسطورة في شعر السياب. ط ٢. بيروت: دار الرائد العربي،
 ١٩٨٤.
 فريد، ماهر شفيق. «أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث». فصول ١،
 ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص ١٧٣ - ١٩٢.
 لؤلؤة، عبد الواحد. الأرض الهباب: الشاعر والقصيد. ط ٢. بغداد: مكتبة
 التحرير، ١٩٨٦.

(ب) الإنجليزية

Deyoung, T. "A New Reading. of Badr Shaker Al- Sayyab's
 Hymn of the Rain". *Journal of Arabic Literature* 24, 1 (March
 1993): p. p. 39- 61.
 El- Hasan, Nayef Khaled. "The Complex Poem in New Arabic
 Poetry, 1950- 1985". Ph. D. dissertation, University of Pennsyl-
 vania, 1985.
 Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent". in selected
 Prose of T. S. Eliot. Edited by Frank Kermode. New York: Har-
 court Brace Jovanovich, 1975.
 "Ulysses, Order, and Myth". in Selected Prose of
 T. S. Eliot. Edited by Frank Kermode. New York: Harcourt
 Brace Jovanovich, 1973.
 The Waste Land and Other Poems. New York:

Harcourt Brace Jovanovich, 1943.
 Jabra, Jabra I. "Modern Arabic Literature and the West". in *Criti-
 cal Perspectives on Modern Arabic literature*. Edited by Issa.
 J. Boullata. Washington: Three Continents Press, 1980.
 Jayyusi. Salma Khadra, editor. *Modern Arabic Poetry: an An-
 thology*. New York: Columbia University Press, 1987.

 Trends and Movements in modern Arabic Poetry. Leiden: E.J
 Brill, 1977.
 Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Enl. ed.
 Princeton: Princeton University Press, 1974.
 Tobin, David Ned. The Presence of the Past: T. S. Eliot's
 Victorian Inheritance. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.



سعدى يوسف:

شعرية قصيدة التفاصيل

فخرى صالح*

الأولى، إلى استنطاق اليومى وإدخاله فى شبكة من العلاقات السردية التى تنتهى بانفتاح النص الشعرى على عالم من الاحتمالات وإمكانات التأويل. ثمة فى شعر سعدى اتجاهان بارزان إذن: الأول منهما ينتمى إلى مسرحية العلاقات الداخلية فى القصيدة^(٣)، والثانى ينتمى إلى تيار قصيدة التفاصيل التى تفيد من التيار الأول عنايته بتحويل أشياء الواقع الصغيرة إلى عناصر دالة تضىء مشهد العيش ومعنى التجربة الإنسانية. لكن الاتجاه الأول، الذى غلب على ما يمكن تسميته «المرحلة الجزائرية» فى تجربة سعدى يوسف، يستمد قوة تأثيره من غنى إيقاعاته وتوظيفه عناصر المشهد اليومى والذكرى وغموض التفاصيل لإنتاج نص شعرى يستخدم السرد وتشكيلاته بكثافة بارزة. أما الاتجاه الثانى، أو الانعطاف الثانى البارزة فى شعر سعدى، فنستمد أهميتها من قوة تأثيرها فى جيل السبعينيات والثمانينيات فى الشعر العربى المعاصر، ومن قدرتها على إحداث انقلاب أساسى فى تطور القصيدة العربية خلال السنوات العشرين الأخيرة.

من الصعب على أى دارس أن يحيط بالإنتاج الشعرى الغزير الذى أنجزه سعدى يوسف خلال ما يزيد على أربعين عاما من كتابة الشعر. وتتأتى هذه الصعوبة من التحولات الكبرى فى جسد قصيدة سعدى يوسف والانحناءات الحادة فى مسار تجربته الشعرية. فهو ينتقل من الرومانسية التى نلحظ بعض تأثيراتها فى «القرصان» (١٩٥٢)^(١)، و«أغنيات ليست للآخرين» (١٩٥٥)^(٢) إلى القصيدة الحديثة التى تعمل على المزج بين الأصوات والحدث اليومى والذكرى، وصولا إلى قصيدة التفاصيل اليومية التى شكلت بفضل شعر سعدى، وكذلك ترجماته، تياراً شعرياً واسعاً فى القصيدة العربية فى الوقت الراهن. وأى مدقق فى تطور تجربة سعدى الشعرية سيلاحظ أن هذه التجربة تتضمن فى داخلها عناصر متعارضة من النبرة الشعرية الرومانسية، التى سادت قصائده

كان يلبس يوماً قميصي

وألبيس يوماً قميصه

ولكنه حين يحتد...

يرفض أن يلبس غير برنسه الصوف...

يرفضني دفعة واحدة.

لا نثر في المقطع الشعري السابق على أية استعارات، وما يصادفنا في هذا المقطع هو عدد قليل من التشبيهات. لكن العنصر البارز في القصيدة هو الاتكاء على السرد ووصف التفاصيل الدقيقة في العلاقة بين الراوي والشخصية التي يروي عنها. ثمة إفراط في إبراد التفاصيل اليومية، وهو ما سيمهد في شعر سعدى يوسف لاحقاً لما أسميته من قبل «قصيدة التفاصيل اليومية»، ويجعل شعر سعدى يقترب أكثر وأكثر من شعراء قصيدة النثر الجدد. ولا يعني هذا الكلام أن قصيدة النثر الجديدة لا تعتمد الاستعارة أو أنواع المجازات الأخرى، لكن الاتكاء على السرد وعناصره البنيوية واستخدام المفارقة التي تعد عنصراً أساسياً في بناء الأنواع السردية، من رواية ومسرح وقصة قصيرة وسينما، يجعل شعر سعدى شديد القرب من تجربة قصيدة النثر خلال العشرين عاماً الأخيرة.

وإذا عدنا إلى القصيدة نفسها فنستجد أن القصيدة كلها قائمة على مفارقة بارزة: إن الشخصية المروى عنها ملتصقة بالراوي، هي جزء منه أو بالأحرى قرينه الذي يمثل ضميره الصاحي المعبذ. وما يستطيع القارئ أن يحسه، منذ السطور الأولى للقصيدة، هو أن الراوي يجرد من نفسه شخصاً يروي له على طريقة الشاعر العربي القديم. لكن انفصال الشخصية عن الراوي تجعل الحكاية كلها مجرد مفارقة تكشف عن العالم الداخلي للراوي، وتجعل القرين موجهاً لأحلام الراوي وكاشفاً عذابات، وتوقه إلى الحرية، والاعتناق من أسر الوضع الكابوسي الذي يمثل الحرس الملكي على الحدود المغربية - الجزائرية. يعزز حضور المفارقة معرفة القارئ بجوهرها في الوقت الذي يبدو فيه الراوي غارقاً في وهم وجود شخصية أخرى يروي عنها. بهذا المعنى يمكن إدراج هذا النوع من المفارقات في ما يسمى «المفارقة

للتمثيل على الاتجاه الأول سأقرأ عدداً من القصائد التي تطور استخدامها تشكيلات السرد وطرائق بناء موادها. ولسوف نلاحظ أن سعدى مسكونة في هذه المرحلة بمسرحية قصيدته وتطعيمها بتقنيات السرد للاتكاء بها، ما أمكن، عن شبهة الغنائية.

«الأخضر بن يوسف ومشاغله»^(٤) واحدة من قصائد سعدى يوسف التي تتوسل لغة السرد وتحاول، ما أمكنها، الاستغناء بالحكاية عن توليد الاستعارات وأنواع المجاز الأخرى. ثمة دخول في مغامرة التخلي عن العناصر التي شكلت جوهر شعرية القصيدة العربية الحديثة، والاكتفاء بالعنصر الموسيقي مضافاً إليه بعض عناصر السرد والمفارقة التي تقوم عليها الكثير من قصائد سعدى يوسف، ولعل «الأخضر بن يوسف...» هي واحدة من القصائد البارزة الممثلة لتيار في الكتابة الشعرية يعتمد المفارقة مادة أساسية لبناء شعرية^(٥).

يروى سعدى في هذه القصيدة عن رجل يقاسم الراوي شقته وقمصانه وأحلامه والفتاة التي يحبها ويعيش معه تفاصيل حياته جميعها. وتدور القصيدة، من ثم، حول هذه لشخصية الموصوفة في القصيدة وأحلامها في الانطلاق نحو آفاق من الحرية غائبة ومنوعة ومغتصبة، خصوصاً وأن «جواز السفر» يشكل على مدار القصيدة العنصر المحوري الذي تهوم حوله هواجس الشخصية وأفكارها:

«نبي يقاسمني شقتي

يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب، وسر الليالي الطويلة
وحين يجالسني،

وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدة

- وكانت فرنسية من زجاج ومعدن -

أرى حول عينيهِ دأثرتين من الزرقة الكامدة

وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة.

«فى ورد الهيل، وفى البردى، وفى التمر المتساقط،
نمضى» (ص: ١٢٥).

ولاستخدام ضمير الجماعة فى هذه الحركة، والحركة
التالية، دلالة سنتبينها بعد قليل، خصوصاً أن الحكاية التى
تروىها هاتان الحركتان هى حكاية الجماعة الباحثة عن قوت
يومها فى البحر، بخيراته المدفونة فى باطنه أو الملقاة إليه من
السفن الغريبة، فى مواجهة رموز الموت والفتك التى تخضر
بصورة مهددة وطاغية فى هذه القصيدة المذهلة فى إيقاعها
اللافت الذى يعكس الخوف من التهديد بالموت والفناء، عبر
رمزية الدم والخنزير الوحشى الذى يبدو صورة مفسرة لرمزية
الدم التى تبنى مقطعاً مقطعاً فى القصيدة. هناك إذن حضور
طاغ لرموز الفتك والموت (الخنزير الوحشى، وراثته التى
ستعلق بالأنواب، وبنادق الأهل اليدويات الصنع، والبلهارزيا،
وبول الأطفال الأحمر، والرأس المحترق الشعر). ومن هذه
الرموز التى يرصفها الشاعر فى قصيدته تتشكل الطبقة الأولى
من معنى النص. ثمة تهديد يلوح فى الأفق يقوم هذا النص
الشعرى، الذى يفيد من تقنيات السرد بوضوح لافت، ببنائه
من خلال التأشير رمزياً إلى قرب حدوثه:

«الخنزير الوحشى يخشخش فى الصدر المبتل.

وبقعة ماء تحمر...

نبول دما،

نضحك.

والخنزير الوحشى يخشخش فى البردى.

أنادى الشاطئ:

خالة، يا خالة، يا خالة...

أين بنادق أهلينا اليدويات الصنع؟».

وفى هذا السياق من التهديد بالموت والفناء تخلصر
تفاصيل الحياة اليومية (التمر المتساقط، السعف الأخضر،
الخبز العالق تحت الأظفار، ورائحة الخبز التى تفوح فى
جنبات المكان) للتغلب على الخوف الكامن من هذا الموت
الذى يعلن عنه حضور الدم الذى يصبغ صفحة الماء ويحولها
إلى ما يشبه الجسد الصلب الأحمر الذى يفصل البردى عن

الدرامية، وهو نوع من المفارقات يكثر استخدامه فى المسرح
والأنواع المنحدرة منه، من أعمال درامية تليفزيونية وغيرها.
ويشكل استخدام هذا النوع من المفارقات اقتراباً بعمل سعدى
يوسف الشعرى من لغة المسرح التى يحاول على الدوام أن
يقترّب منها سواء فى كتابته عدداً من المسرحيات الشعرية^(٦)
أو فى قصائد كثيرة حاول فيها الاقتراب من روح المسرح.

قصيدة «الأعداء»^(٧) التى تعد واحدة من قصائد
سعدى الكبرى، رغم عدم التفات النقد العربى إليها واكتفائه
بعدد قليل من قصائد سعدى الأخرى للتدليل على شاعرية
سعدى وأهميته فى تطور القصيدة العربية المعاصرة بعد جيل
الرواد، تتشكل فى ثلاث حركات (الطفولة، التمرد، أيام
١٩٦٣). وتستخدم القصيدة تفاصيل هذه الحركات، التى
تتوالى واحدة بعد الأخرى، للوصول إلى الضربة النهائية فى
هذا النص الشعرى المركب. ويمكن القول إن سعدى يوسف
يظنور فى قصيدته هذه رمزية الدم التى توحد مستويات النص
المتعددة فى مقابل رمز الخنزير الوحشى الفاتك الذى يحيل
فى مستوى من مستوياته إلى الخنزير البرى قاتل نموز.

يطور القسم الأول من القصيدة حشداً من التفاصيل
المنسوجة من ذكرى الطفولة التى تتعانق فى النهاية مع رائحة
الخنزير الوحشى. وتتراكب فى هذا المشهد الذى تعرضه
القصيدة صورة الأطفال المندفعين إلى الشاطئ البحرى بحثاً
عن أحشاب تلتقيها سفن عابرة، وصورة النوارس المنقضة
الذى تعلن عنه رائحته قبل ظهوره، وصورة النوارس المنقضة
على بقايا ما تلقى السفن العابرة، وصورة الدم الذى يسيل
مع بول الأطفال المصابين بالبلهارزيا، وصورة العلب
والأحشاب الطافية فوق الماء. ويمثل التكديس المتواصل لهذه
الصور نوعاً من بناء رسالة القصيدة من خلال تقديم مشهد
التفاصيل المتدافعة تفصيلاً وراء تفصيل عبر عين الراوى
الذى يستعيد طفولته وطفولة أقرانه القاسية. ونلاحظ هنا فى
الحركة الأولى، من حركات القصيدة الثلاث، أن ضمير
الجماعة (نحن) هو الصيغة التى يستخدمها الراوى لنقل
مشهد الأطفال المندفعين باتجاه البحر بحثاً عما تلقى السفن
الغريبة العابرة:

الحركة الثانية فى القصيدة تتقدم قليلا فى الزمن وتستبدل سلوى الورق ومن الكلمات بالخيز فى الحركة السابقة، كما يبرز فى هذه الحركة اسم «عبد الحسن بن مبارك» قائدا للجمع المتقدم نحو الشاطئ حاملا معه سلوى الورق ومن الكلمات. لكن الراوى فى هذا القسم من القصيدة يظل يحكى باسم الجماعة ويتساءل باسمها:

«طائرة تسقط سلوى من ورق

منّا من كلمات لا نفقها

نتخاضها مسرورين ومرتجفين».

إن القصيدة توحد بين رموز الفتك والموت باستخدام أداة التشبيه هذه المرة حيث توصف الطائرة بأنها «خنزير أسود» وأنها «الكوسج»^(٨). ثمة فى هذا الموضع من القصيدة استحضار لثلاثة من رموز الفتك والدم والموت: الخنزير الوحشى الأسود الذى حضر فى الحركة الأولى، وطائرة تمرق فوق الماء مسقطة ورقا وكلمات لا طعاما يشبع الجائعين المندفعين نحو الشاطئ، والسمة المنشاربة المفترسة التى تهدد بالموت. وكما يصطبغ الماء فى الحركة السابقة بلون الدم الأحمر يتكرر المشهد نفسه، لكن اللون الأحمر يحمل فى بعده الرمزى وعدا بالنهش هذه المرة. فالإشارة إلى السمك المشتهى ذات طبيعة مزدوجة: الأكل، لكن من يأكل من؟

تقوم هذه الحركة على إشارة مزدوجة يتبادل فيها البشر والسمك الأدوار ويختلط الأكل بالمأكول، وتتقدم رموز الدم والفتك الثلاثة لتحل مقدمة المشهد فى القصيدة:

«كانت أجساد السمك البالغ ناعمة فوق حراشفنا.

عبد الحسن بن مبارك يصرخ :

ك.و.س.ج.

ك.و.س.ج.

كوسج

أقدام الأطفال. إن تنمية صورة الدم عبر سلسلة من الرموز المباشرة والأسطورية هى محاولة لتأدية المعنى بشكل موارب. وقد ذكرنا سابقا صورة بول المصابين بالبلهارزيا الذى يصبغ صفحة الماء بلون أحمر، وكذلك صورة الخنزير الوحشى الذى يخشخش فى الصدر، وصورة الخنزير الوحشى الذى يهدد بالفتك:

«والخنزير الوحشى يعوم على غيم أخضر،

تبدو قطعة ماء أحمر

بين البردى وأقدام الأطفال».

ويقوم الشاعر بتنمية صورة الخنزير الوحشى ليصبح أكثر فتكا وتهديدا عندما يندفع الخنزير ليطارد قرص الشمس الذى تنعكس صورته فى الماء:

«الخنزير الوحشى يغادر مكمنه فى الغيم الأخضر

يتبع قرص الشمس الدائع تحت الماء».

وبإمكاننا أن نفهم من هذا المقطع أن الراوى يقوم فى الصورة الاستعارية التى يرسمها لقرص الشمس الدائع تحت الماء برّد صفة الرأس البشرى الدائع، تحت تأثير الشعب والجوع، إلى قرص الشمس الذى يصب شواظه على رأس من يتكلم فى القصيدة. وتنتهى هذه الحركة بصورة الخنزير الوحشى الذى يخوض فى الماء المصطبغ باللون الأحمر وبصوت استغاثة الراوى بالخالة:

الخنزير الوحشى يراوغ تحت الماء

(خالة، يا خالة، يا خالة).

تصور هذه الحركة، إذن، مشهد الصراع المحتدم بين الرغبة العارمة فى العيش وتهديد الموت الحاضر على الدوام من خلال الإيحاء بصورة المرض أو صورة الفتك والتدمير التى يمثلها الخنزير الوحشى الذى يريد افتراس قرص الشمس. وتبدو تفاصيل المعيش اليومية ذائبة فى مشهد التهديد المتواصل تعبيراً عن انتصار رموز الموت والدمار والفتك فى هذه الحركة التى تشكل المشهد الأول من حكاية العيش البشرى الرمزية.

كوسج... .

كان الذنب الأسود مرتفعاً كالبلطة فوق الماء،

وطائرة كالخنزير الوحشى

وكالكوسج

تمرق فوق الماء..

تتوحد القصيدة، كما لاحظنا، على مستوى الرمز الذى يتطور من حركة إلى أخرى لكى تذوب رموز الفلك والموت فى الحركة الأخيرة (التي يضيف إليها الشاعر فى هذه الحركة ناقلة البترول) وتندغم فى الخنزير الوحشى الذى يخشخش عبر القضبان.

ويمكن لنا أن نضم هذه القصيدة (التي لم يتناولها النقاد بالدرس كثيراً على حد علمي) إلى نصوص سعدى يوسف الكبرى التي تلحم مستويات متعددة من الكتابة الشعرية والسردية وتقنيات العرض المسرحي والسينمائي ومزج الأشكال للوصول إلى نص مشتع بالدلالات وغنى بالإمكانات. ولقد لاحظنا التوتر الداخلي العالى فى هذا النص، والتعاسك الواضح حول البؤرة الرمزية التي أسسها ودار حولها منذ سطوره الأولى. إن أسطورة الخنزير البرى الداخلة فى نسج هذا النص يعاد تشكيلها على ضوء التجربة الفردية والجماعية الراهنة، وبدلاً من أن تضاف البنية الأسطورية إلى جسد القصيدة، كما رأينا فى شعر عدد من الرواد وعلى رأسهم بدر شاكر السياب، فإنها تنبثق من الراهن، من التجربة المعيشة فى عملية واضحة من تخليق الأسطورة وإعادة موضعها فى إطار التجربة والتاريخ. وليست هذه هى الفضيلة الوحيدة التي يكتسبها نص سعدى، فهناك خصيصة أخرى اكتسبها شعره فى مجموعات شعرية تالية، وتمثل هذه الخصيصة فى الاختزال وتبسيط القول والتخفيف من الاستعارات والتعبيرات البلاغية السائدة لكتابة نص يتحقق فيه معنى الاقتباس من جورج سيفيرس الذى صرّ به مجموعته (نهايات الشمالى الأفريقى) ^(٩)، وهذه طريقة سوف يطورها سعدى فى قصائده فيما بعد؛ حيث يتوتر النص حول بؤرة مركزية تنبثق منها الدلالات ويشع منها المعنى. لكن إنتاج سعدى الغزير يمنع القارئ من أن يلحظ هذه الخصيصة بصورة كبيرة من الوضوح.

أما الاتجاه الثانى فى شعر سعدى يوسف فيمكن التمثيل عليه بعدد كبير من قصائده التي نشرها خلال فترة أواخر السبعينيات والثمانينيات وتركت أثراً واضحاً على ما يطلق عليه اصطلاحاً قصيدة السبعينيات أو «قصيدة التفاصيل» ^(١٠). ويعتمد سعدى فى عدد كبير من قصائده

إن فعل الافتراس والنهش والانتهاش والدم الذى يسيل فيلون صفحة الماء، يصبح محور هذه الحركة. ولقد لاحظنا فى الحركة السابقة أن الشاعر يقوم بتهيئة الجو لتنمية الأحداث فى هذا الاتجاه مستخدماً تقنيات سردية مثل التنبؤ وتهيئة القارئ مسبقاً لتقبل حدث بعينه:

«كان الذنب الأسود كالبلطة مائلة فوق الماء،

ويصرخ عبد الحسن بن مبارك منتهش اللحم...

الماء الأحمر يحمر ويحمر،

وعبد الحسن بن مبارك يهبط نحو الأشنات،

وكان الكوسج مندفعاً نحو الماء الأبيض...

طائرة تمرق فوق ع.ر.ا.ق نجهله....»

بفضى السطر الأخير من المقطع السابق إلى حركة ثالثة يتغير فيها المتكلم بضمير الجماعة ليصبح متكلماً فرداً يصف أحواله فى السجن. ثمة انتقال من عالم الجماعة التي تخوض فى الماء بحثاً عما تسد به رمقها من خبز وحرية، فى الحركتين السابقتين، إلى عالم الذات الفردية التي تقبع بعيداً خلف القضبان وتفكر بحال الفتيان الفقراء المغلولين اثنين اثنين وحال الشرطى المريض الغريب، مثله مثل السجن. إن القصيدة تقوم بنقل الخنزير الوحشى، الذى يشكل فى الحركة السابقة وجوداً مادياً مهدداً، إلى محور الرمز لتكتمل دائرية الفكرة والمعنى وتتوحد مستويات الرمز فى النص الشعرى:

«ظل الفتيان يغنون إلى أن صرخ الخنزير الوحشى،

الخنزير الوحشى يخشخش عبر القضبان،

الخنزير الوحشى له نابان من الفولاذ».

«الطلل نثيت من ظمأ
فى مستشفى المظلم
دغته سريعا
ومضوا مرتبكين
وداهو يفتح عينيه الذابلتين
يفتح عينيه الواسعتين
ويحفر
يحفر فى الأرض عميقا».

إن الصورة فى هذه القصيدة ذات جذور تموزية تنتمى إلى أساطير الخصب التى تجعل الموت وجها آخر من وجوه الحياة، بل ولادة جديدة وغوصاً على الحياة فى الأعماق. لكن الشيء اللات فى هذه القصيدة، وقصائد أخرى كثيرة فى (يوميات الجنوب، يوميات الجنون) و (مريم تأتى) و (أخذ وردة الثلج خذ القيروانية) و (جنة المنسيات) و (الوحيد يستيقظ)، هو استخدام تلك التقنية الريفوسية التى تعمل على عكس مجرى الأشياء الطبيعى، ومزاوجة الأسطوري بالسياسى، ولإتباطأ دهشة القارئ فى محاولة من الشاعر تربية القارئ الضال على الغنى المدفون الذى تنطوى عليه لأشياء العاذية، والشاهد: انبوسة شكرية^(١٢).

فى قصيدة أخرى من مجموعة (خذ وردة الثلج خذ القيروانية)^(١٣) بعنوان «تمرد» تصف أنا المتكلم مشهداً صباحياً لمجموعة من الفتيات العاملات فى المكاتب ثم ينتهى المشهد بأن تقفز الفتيات عبر زجاج المكاتب فى الطوابق العالية. إن أسلوب الضربة المفاجئة والاختزال المكثف للمشهد دون تعليق أو توضيح لحيشيات الواقعة هو ما نصادفه فى القصيدة. العالم يستيقظ فيما تشيع القصيدة إحساساً بصباح ربيعى أخضر، كل ما فيه يشر بنعمة الاستيقاظ ثانية من موت مؤقت، لكن السطور الثلاثة الأخيرة تفاجئ القارئ بعكس ما توقعه وحده به. ثمة مفارقة فى تصرف الفتيات اللواتى يقفزن منطحات (?) وعدم انسجامه مع التمهيد الذى افتتحت به القصيدة مشهدها الصباحى. لكن هذه الخاتمة المتناقضة مع صور الترحيب بالصباح والحياة المتجددة

تلك أسلوب صدم وعى القارئ بضربة صغيرة تشدد على معنى الرسالة، أو تضيق ملدحاً صغيراً يغير المشهد والمعنى، أو تنتهى إلى مفارقة طالعة من إضائة تفصيل صغير إلى القصيدة التى تقترب فى شكل تأثيرها من اللوحة، حيث يكون الاختزال والتكثيف، واستخدام التفاسيل، لتؤدى وظيفة محددة فى النص. وهذه هى السمات المحددة لقصيدة الشعر الذى كان لشعر سعدى تأثير واضح على شعر الكثيرين من كتابها. لنأخذ على سبيل المثال واحدة من القصائد التى يسميها سعدى «لمسات يومية» فى مجموعته الشعرية (مريم تأتى)^(١٤) ونرى كيف يعمل على بناء اللحظة الشعرية فى ذلك النموذج من قصائده. فى قصيدة «غرفة» (ص: ١٧٤) سرد لموجوعات المكان وذكر لحظات مرير الطائفة، ثم تنتهى القصيدة بتوتر مشهد الموت الذى يجرى الإخبار عنه بصورة مواربة:

«ليس فيها سوى مكتبة

وسرير

وملصق.

جاءت الطائفة

حملت فى الهواء السرير

والكتاب الأخير

وخطت بصاروخها بعض ملصق».

وإذا كانت القصيدة تغلو، إلى حد ما، من ثراء الخيال، وتجعل من مفارقة المشهد بؤرة عملها، فإن الرغبة فى التكثيف والاختزال وكتابة قصيدة عارية من الاستعارات، التى يتوالد بعضها من بعض فى القصيدة العربية المعاصرة، هى التى تحكم عمل سعدى يوسف الشعرى فى مجموعاته الشعرية العديدة بدءاً من (يوميات الجنوب، يوميات الجنون) وانتهاء به (الوحيد يستيقظ).

فى قصيدة «نشور» (ص: ٢٨١) ثمة استفادة واضحة من ريتسوس فى تشكيل القصيدة وصلب وعى القارئ واستخدام الغريب والعجيب للتشديد على معنى العودة المتكررة وانتصار الحياة على الموت:

استنطاق ما هو منسى ومهمل، ما يقع في عاديته لا تلمحه العين ولا تلتفت إليه الأنظار. ولعل سعدى يوسف أن يكون بحق، سواء من خلال ترجمة ريتسوس أو من خلال تأثيره غير المباشر على عدد من شعراء جيل السبعينيات في الوطن العربي، قد جعل لتيار قصيدة التفاصيل اليومية حضوراً كبيراً خلال العقدين الأخيرين من الزمن^(١٥).

في قصيدة «نباتات منزلية» (ص: ٣٦١) يصف المتكلم في القصيدة نباتات الغرفة وأوضاعها، ثم ينهي قصيدته بتعليق أخير يكثف دلالة القصيدة ويحيل التفاصيل الصغيرة في النص إلى مجرد متكا للوصول إلى رسالة القصيدة وحكمتها الصغيرة. إن أسلوب الضربة المفاجئة لا يزال هو المهيمن في قصائد هذه المجموعة. ترسم القصيدة مشهداً صامتاً للنباتات المنزلية، ولكنها تضيء على النباتات نوعاً من الأنسة التي تهى القارئ لتقبل الطبيعة الرمزية للمشاهد كله، وإدراك المعنى الضمني الذي تنطوي عليه القصيدة من هجاء الانتهازيين والمتسلقين والتنبؤ بوجود سقف محدود لأحلامهم وطموحاتهم:

«لم يكن الجيران يوم

قد أزهروا بعد...»

وأوراق المطاط

تندفأ في زاوية قرب المدفأة

القرم الياباني، الفلفل، مزهو بحرارة

والنبت المتدلى كاد يلامس أرض الغرفة

.....

.....

.....

أما النبت المتسلق

هذا المتصاعد، ملهوقاً، حتى الرف

فماذا يفعل

والرف يظل الرف؟

متوقفة على خلقية البناء الفاتزى الذي نوهنا به من قبل في شعر سعدى يوسف الأخير. كما أن وصف الفتيات بأنهن ملولات في السطر الثاني من القصيدة هو بمثابة تنبيه بأن ما يشهده القارئ من إقبال شديد على الحياة ليس سوى قناع كاذب تختبئ خلفه المشاعر الفعلية. فالملل والإحساس باللاجذوى هو الشعور الذي يغلف المشهد؛ ولذلك لابد أن تنتهي الحكاية بالانتحار أو يحدث ما يدل على الاعتناق من أنثال الحياة البرية الضاغطة:

«من زجاج المكاتب

تستكشف الفتيات الملولات عشاقهن.

الضحى تافر

والمياه اختلت بالمدينة

والشجر النائم استيقظ الآن

تأتي الضواحي

بأفراسها...

اللون أخضر

والباصر أخضر

والنسمات الخفيفة خضراء...

.....

.....

.....

في لحظة

تقفز الفتيات الملولات

عبر زجاج المكاتب» (ص: ٣٠٧ - ٣٠٨)

سأضرب مثالا آخر على هذا الاتجاه في كتابة سعدى يوسف الشعرية من مجموعته (جنة المنسيات)^(١٦) التي تواصل استثمار قصيدة التفاصيل، وتعتصر المشاهد اليومية باحثاً عن المدهش في العادي والغريب، فيما يبدو مستغرقاً في انسجام مع مشهد الحياة اليومية الساكنة. ويختزل العنوان (جنة المنسيات) رسالة المجموعة وغايتها. إن الشاعر يعيد



وإلى أين سيمضى

حتى لو بلغ السقف؟..

ولو واصلنا ضرب الأمثلة من مجموعات سعدى الأخيرة فسوف نقع على التقنيات ذاتها، والمشاهد اليومية المستخدمة للكشف عن معنى الحياة والوجود، والكشف عن تظاهرات العيش من خلال استخدام أسلوب المفارقة، وتوليد المعنى من نقيضه، فى لعبة متصلة من إلقاء الضوء الكاشف على أشياء الحياة اليومية وتفصيلها الدقيقة التى لا يلقى إليها الإنسان العادى بالآ. وسوف نلاحظ فى إنتاج سعدى يوسف

هوامش:

١ - انظر القصائد المنشورة تحت هذا العنوان فى: سعدى يوسف، الأعمال الشعرية، المجلد الأول ١٩٥٢ - ١٩٧٧، الطبعة الرابعة، دار المدى للشقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٥، ص: ٦٢٤.

٢ - انظر أيضاً هذه القصائد فى المصدر السابق، المجلد الأول، ص: ٥٨٦.

٣ - يشير محمد لطفى اليوسفى فى قراءته قصيدة «أوراق من ملف المهدي بن بركة» إلى هذه الظاهرة البارزة، مسرحية العلاقات الداخلية فى القصيدة، فى شعر سعدى يوسف خصوصاً فى مجموعتيه (الأخضر بن يوسف ومشاغله) و (تحت جدلية فائق حسن)، وهو يبنى قراءته لتلك القصيدة المركزية فى عمل سعدى على ما تتضمنه من إلحاح على مسرحية العلاقات واعتماد المشاهد كوحدة أساسية تبنى منها القصيدة. انظر: محمد لطفى اليوسفى، فى بنية الشعر العربى المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص: ٥٣ - ٧٠.

والواقع أن ما تلفت إليه قراءة لطفى اليوسفى يمثل جوهر عمل سعدى يوسف الشعرى فى ما تلاه من المجموعتين وصولاً إلى استخدام تقنيات السرد وفضاءاته.

٤ - سعدى يوسف، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص: ١٥٦.

٥ - يقترب شعر سعدى يوسف كثيراً من تيار قصيدة النثر التى يكتبها الجيل الثانى والثالث فى حركة الحدثة الشعرية العربية. ويمكن أن نلاحظ التوافق الكبير بين سعدى وهذا الجيل فى اعتماد شعرية القصيدة على المفارقة بصورة أساسية. ومن يقرأ شعر عباس يضيون ونورى الجراح ووليد خازندار، وأحمد ناصر وزكريا محمد وعدداً آخر من كتاب قصيدة النثر سيلحظ اعتماد القصيدة على المفارقة أولاً وعلى استخدام عناصر السرد فى بناء القصيدة ثانياً.

الشعرى الغزير كيف يتطور هذا الشعر باتجاه التخفيف من بلاغة القصيدة العربية الحديثة، واعتمادها المتزايد على مراكمة الصور طبقة فوق طبقة فوق طبقة، وعلى الاستعارة بوصفها المحدد الفعلى، وربما الوحيد، لشعرية النص، ليلجأ فى الكثير من قصائده إلى كتابة شعرية عارية إلى حد بعيد من هذه الوسائل البلاغية، ويكتفى بشعرية المفارقة وتوتر المشهد مستفيداً فى شعره من تقنيات السرد وبلاغته، ومتأثراً فى الوقت نفسه بما نقله إلى العربية من شعر والت ويتمان وقسطنطين كافافيس ويانيس ريتسوس وآخرين من شعراء العالم الكبار.

٦ - كتب سعدى يوسف عدداً من المسرحيات الشعرية: حكاية فى فصل واحد، الأعمال الشعرية، المجلد الأول (ص: ٢١٩)، حانة الطرق الأربعة (المجلد الأول (ص: ٢٢٩)، الطريق إلى سمرقند، المجلد الأول (ص: ٢٥٠)، عندما فى الأعلى، المجلد الثالث (ص: ٥).

٧ - من يعرف الورد، المجلد الثانى من الأعمال الشعرية، ص: ١٢٣.

٨ - الكروخ: هو سمكة بحرية كبيرة لها هيكل غضروفى يمتاز بمقدم طويل مفلطح كالنصل، على جانبيه أسنان منشارية، وهى من السمك المفترس.

٩ - يقول سيفريس فى هذا التصدير:

«لا أريد أكثر من أن أتحذت ببساطة

وأن أُنح هذا المجد.

فلقد أثقلنا أغنيتنا بالكثير من الموسيقى

حتى بدأت تغرق تدريجاً...

ووشينا فننا بالكثير

حتى ذهب الذهب بقمامته.

إن الوقت قد حان

لنقول كلماتنا القليلة».

فقدنا تنشر الروح الشراع! (سعدى يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص: ٢١٨٩).

١٠ - درست فى مقالة سابقة تأثير ترجمة سعدى يوسف مختارات من شعر الشاعر اليونانى يانيس ريتسوس على شعر سعدى نفسه وشعر عدد من شعراء جيل السبعينيات. انظر: المؤثرات الأجنبية فى الشعر العربى

١٤ - المجلد الثالث، ص: ٣١٩.

١٥ - ليس سعدى يوسف بالتأكيد الشاعر العربي الأول الذى انتبه إلى أهمية التفاصيل اليومية وضرورة الالتفات إلى شعرية التفاصيل والأشياء والمشاهد اليومية، فشعر صلاح عبد الصبور يحفل بهذه المشاهد والتفاصيل الصغيرة. لكن سياق تأثير سعدى ينبع أولاً من ترجمته شعر ريتسوس وروالت ويتمان وعدداً آخر من الشعراء الذين يتمحورون إلى لغات وبلدان مختلفة، حيث استطاع تقديم مشهد واسع للاتجاهات الشعرية المختلفة في العالم. وقد أثر ذلك على عدد من شعراء السبعينيات سواء من خلال الترجمات أو عبر قراءة شعر سعدى نفسه الذى وقع تحت تأثير ترجماته بصورة أو بأخرى.

المعاصر، تحرير: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص: ١٤٣ - ١٦٠.

١١ - الأعمال الشعرية، المجلد الثانى، ص: ٢٧١.

١٢ - للتعرف على التأثير الكبير الذى مارسه شعر ريتسوس، خصوصاً قصائده القصيرة، على شعر سعدى الأخير، انظر الدراسة التى كتبناها: «باتيس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل اليومية، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، مصدر سابق، ص: ١٤٣.

١٣ - المجلد الثانى، ص: ٢٩٣.



الشعر الصوفي المعاصر

نموذجاً للإمام أبو العزائم

وأحمد الشهاوي

يوسف زيداني*

وفي القرن العشرين، تنوعت تجليات الشعر الصوفي عبر مجموعة أصوات يمكن أن نجملها - على تمايزها - في دائرتين. الدائرة الأولى تضم رجال التصوف الذين انحاضوا غمار الطريق الصوفي وقطعوا مراحلهم، ثم عبروا عن ذلك شعراً، كما عبر من قبلهم الأولياء؛ فمن هؤلاء نجد الإمام محمد ماضي أبا العزائم والشيخ إبراهيم حلمي القادري^(١)، وغيرهما.. والدائرة الأخرى تضم أولئك الشعراء الذين انجذبوا لأغراض فنية، إلى التراث الصوفي وإلى الرؤية الصوفية الرحبة، فصاغوا ذلك في شعر يحمل روح التصوف ومذاقه؛ ومن هؤلاء نجد محمد أبا دومة وأحمد الشهاوي، وغيرهما. ومن البدهي أن ضم الصوت الشعري الواحد من هؤلاء المذكورين، داخل دائرة من هاتين، لا يلغى تميز هذا الصوت وتفرد.

ولسوف نتوقف، عبر الصفحات التالية عند نموذجين من نماذج الشعر الصوفي المعاصر، ونعني في اختيارهما أن

يمد الشعر الصوفي أقل ألوان الأدب العربي حظاً في اهتمام المعاصرين، فلم ينشر من دواوين هذا الشعر - على كثرتها - إلا عدد ضئيل لا يزيد على عدد أصابع يدين، ولا توجد حوله من الدراسات الجادة إلا أقل القليل، مما لا يزيد في عدده على أصابع يد واحدة.

وكان تيار التصوف قد ابتدأ في وقت مبكر من تاريخ الإسلام، لكنه امتعلن في القرن الثالث الهجري، وهو القرن الذي ظهر فيه الشعر الصوفي؛ بوصفه أحد الأشكال التعبيرية الثلاثة لدى المتصوفة (النثر الفني - القصص الرمزي - الشعر الصوفي)، وهي أشكال ذات خصائص معينة^(٢)، ظلت تتطور طيلة القرون الماضية مع تنوع التجارب الصوفية وتعدد الأطر الثقافية لدى كل متصوف.

* باحث مصري، متخصص في الفلسفة.

ملكها خليفة للمسلمين وهو لا يملك أمر بلاده. ودعا
لذلك فؤاد لتأليف لجنة لمبايعة خليفة، فلما اجتمعت اللجنة
برئاسة الشيخ الظواهري (هو شيخ الجامع الأزهر) وأعلنت
المبايعة، واجهها الإمام بأبيات اشتهرت كثيراً آنذاك، يقول
مطلعها:

أظنم الكون بالضلال أحفظني

أفسد الطامعون كل مكان (٣)

ولم يكف الإمام بالقول، إنما أسس لجنة (شعبية)
للخلافة الإسلامية، تناوى اللجنة (الرسمية) التي يرعاها
الملك، وسافرت اللجان إلى المؤتمر الذي انعقد بمكة سنة
١٩٢٦، للمطالبة بعودة الخلافة. وما يجدر ذكره، هنا، أن
الطريقة العزمية لا تزال - حتى اليوم - تنادي بعودة الخلافة،
وبأن الإسلام وطن (٤).

وظل الإمام يدعم الثورة في مصر والأقطار العربية،
فساند ثورة عبد الكريم الخطابي بمراكش، مثلما ساند ثورة
طلعت حرب الاقتصادية في مصر، وكان ظفعت حرب من
خُص أصحاب الإمام.

وفي سنة ١٣٥٦ هجرية (١٩٣٧ ميلادية) توفي
الإمام، أو انتقل - بعبارة صوفية - إلى الحياة البرزخية، بعدما
ترك العشرات من الكتب، (٥) والمئات من المقالات، (٦)
وآلاف القصائد الصوفية (٧). فقد كان الإمام يتكلم بالشعر.

ثانياً: أحمد الشهاوي

أفصح الشاعر أحمد الشهاوي عن نفسه للمرة الأولى،
حين أصدر ديوانه الأول (ركعتان للعشق) سنة ١٩٨٨ -
وكان في الثامنة والعشرين من عمره - فلفت الأنظار إليه
بشدة، باعتباره شاعراً تطلق رؤاه من زاوية صوفية يتكئ فيها
على الموروث الصوفي ابتداءً، ثم يخلق في سمائه الخاصة
بأجنحة اللفظ المرفف.

وتوقف النقاد عند ركعتي العشق، واتفقوا على أن
الشهاوي يمثل - آنذاك - شجرة طالعة في أرض الشعر،
سرعان ما ستتدلى منها الثمار، وقد تدلت بالفعل.

ولاحظ الكل أن عنوان ديوان الشهاوي الأول مرتبط
بقولة الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور، المقتول ببغداد

يكونا على درجة كبيرة من التباعد، حتى يمكن على
ضوءهما رؤية مساحة أكبر من مساحة الشعر الصوفي المعاصر.
فالأول (الإمام أبو العزائم) شيخ صوفي صاحب طريقة عامرة
بالتباعد، والآخر (أحمد الشهاوي) شاب مبدع صاحب
منظور خاص للأشياء. فالأول عاش وكتب أشعاره الصوفية في
الثلث الأول من هذا القرن، والآخر لا يزال يكتب أشعاره في
الربع الأخير من القرن العشرين، أما ما يجمع بينهما، فهو،
قطب: الشعر الصوفي.

أولاً: الإمام أبو العزائم

هو الصوفي الشافعي، السيد محمد ماضي الحسني
الحسني، المكنى بأبي العزائم، المعروف بلقب الإمام. ولد
سنة ١٢٨٦ هجرية (= ١٨٦٩ ميلادية) وبدأ نشاطه الديني،
والسياسي، مع بدايات القرن العشرين، بعدما أتم دراسته
الأزهرية، وصار أستاذاً للشريعة.. وفي سنة ١٣٣٣ هجرية (= ١٩١٥
ميلادية) أقصاه الحاكم الإنجليزي، من وظيفته،
كأستاذ للشريعة بكلية غوردون بالخرطوم، وحدد إقامته،
نقاباً على معارضة الوجود البريطاني في مصر والسودان.

ولعب الإمام دوراً بارزاً في أحداث ثورة ١٩١٩،
وخيلت داره بالمشاهدة إلى عملية دؤوب للعمل السياسي،
وكان يبيع المنشورات المناهضة للاحتلال، فاعتقله الإنجليزي
مرات عدة.. وكانوا يفرجون عنه خوفاً من غليان غضب
أتباعه الذين كانوا يرفقون في كل مرة للمندوب السامي
البريطاني يتوعدونه، إن لم يفرج عن شيخهم وبنام طريقتهم،
التي عرفت بالطريقة العزمية، ولا تزال تحمل هذا الاسم إلى
اليوم، وله الأثر الأنياع بمصر.

رأيت ذلك من سنة ١٩٢٤، دخل الإمام في صراع
سياسي مجيد. وكان صراعه هذه المرة مع الملك فؤاد. ففي
هذه السنة أنشئ كمال أتاتورك الخلافة الإسلامية، وبدأ في
تحويل تركيا إلى دولة علمانية، فتعالت صيحات الأئمة في
شتى أرجاء العالم الإسلامي لإحياء الخلافة - على أسس
سليمة هذه المرة - وكان الإمام من المطالبين بذلك، وكان
الملك فؤاد يطلبها لنفسه. فاعترض الإمام على ذلك، واستند
في اعتراضه إلى أن مصر واقعة تحت الاحتلال، فكيف يكون

أسماء (الصوفية المستحثة)، ثم وضع الشهاوى فى النوع الأخير! يقول إدوار الخراط:

«الصوفية التراثية فى مجملها إيماناً عقيدياً يشتمل عشقاً فى ذات عليا مفارقة، وهذه الصوفية المستحثة بحث وليست قراراً، استقراراً، نزوع قلبي فى صميمها، وليست مثلاً راسخاً على قاعدة عقيدة، سؤال وليست إجابة.. فإذا خصصنا الحديث على «الأحاديث»، دون أن يشط بنا الكلام، فأطن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوى - شاعراً - هو القلق لا استنامة إلى إيمان.. هذه إذن فى تصورى، صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوى سام بذاته»^(٩).

ونريد هنا - مادماً بصدد الكلام عن الشعر الصوفى - أنه لا يوجد فى التصوف، التراثى أو المستحدث، قرار أو استقرار أو استنامة إلى إيمان.. فالتصوف من يوم: قلق وحيرة. وإن شئت الدقة قلت: لا يخلو التصوف من قلق وحيرة.. انظر مثلاً قول الشبلى (أبى بكر دلف بن جحدر، المتوفى ٣٢٠ هجرية):

تَسْرِبْتُ لِلْحَرْبِ ثَوْبَ الْفَرْقِ
وَمِثْتُ الْبِلَادَ لَوْجِدِ الْقَلْقِ
فَلِذَا خَاطَبُونِي بِعِلْمِ الْوَرَقِ
بَرَزْتُ عَلَيْهِمْ بِعِلْمِ الْخَرَقِ^(١٠)

ومن كلام ابن عربى (الشيخ الأكبر، محبى الدين المتوفى ٦٣٨ هجرية)، قوله: مَا نَمَّ إِلَّا حَيْرَةٌ، لَتَفْرُقَ النَّظَرُ.. وفى شعر ابن الفارض:

زِدْنِي بِفَرْطِ الْحُبِّ فَيْكَ تَحْيِيرًا
وَأَرْحَمَ حَشًا بِلَفْظِ هَوَاكَ تَسْعِيرًا^(١١)

المسألة، إذن، أن الشهاوى بكل ما فى شعره من قلق معاصر، يتواصل فى حقيقة الأمر مع القلق الصوفى العريق.. فالشهاوى لا يؤسس تصوفاً (حديثاً)، وإنما هو متواصل مع تراثه الصوفى الممتد، عاكف على لغته الرهيفة، مطور لها فى إطار متجدد، كما جدد الذين من قبله.

سنة ٣٠٩ هجرية) الشهيرة: «ركمتان فى العشق، لا يجوز وضوءهما إلا بالدم..» لكنهم، ربما، لم يلاحظوا السياق الخاص بقوله الحلاج مقارنة بعنوان ديوان الشهاوى. فإذا كانت عبارة الحلاج قد قبلت فى يومه الأخير، حين قطعوا يديه - وهو مصلوب - تمهيداً لذبحه فى اليوم التالى؛ فإن عنوان الشهاوى جاء فى يومه الأول، وفى مفتتح دخوله أرض الشعر.. تلك الأرض التى دخلها الشهاوى وهو يحمل كفن الحلاج، أو - بالأحرى - رماده.

وتواتل إبداعات الشهاوى الشعرية والنثرية، بعد تجربة مع المرض جعلته يواجه واقعة فناءه الخاص، وبعد حرب الخليج التى واجهته - آنذاك - بواقعة فناء العالم.. وكان الشاعر قد اهتمدى لصيغة لإبداعاته، هى ترنيمة (الأحاديث) فصدر السفر - الديوان - الأول من أحاديث الشهاوى سنة ١٩٩١، وصدر السفر الثانى منها سنة ١٩٩٣. وما بين السفرين، كانت له وقفات نثرية أخاذة، تخلقت من أحزانه الشفيفة الرهيفة الساهية؛ هى تلك التنويعات الجمالية التى ضمها: كتاب العشق.

والشعر، كما وصفه الشهاوى الذى كان فى ابتداء أمره مريداً فى إحدى الطرق الشاذلية: «معادل للموت، وصوت الوقت الذى أحياء، ومصير واسع للكون الأرحب..»، ويضيف رداً على سؤال الشعر:

«الشعر، حائط عالٍ لمستشفى نفسى يوقف مدَّ الجنون».

ومثلما حظى الإمام بالعديد من الكتب والدراسات^(٨)، حظيت إبداعات الشهاوى باهتمام النقاد، وكتبوا عنها شيئاً كثيراً تهمننا منه الآن دراسة مهمة كتبها الناقد/ المبدع إدوار الخراط ونشرها بمجلة «فصول» تحت عنوان: عن القلق الصوفى المعاصر (فى أحاديث أحمد الشهاوى).

ونهمنا هذه الدراسة - بالذات - هنا، لأنها تناولت شعر الشهاوى؛ بوصفه صوفياً معاصراً، وحكمت على صوفية الشهاوى الشعرية أحكاماً نراها فى حاجة إلى إعادة نظر. فقد فصل إدوار الخراط بين ما أسماه (الصوفية التراثية)، وما

أصلها قرآنية، وردت في سورة الأعراف؛ حيث تقول الآية (١٧٢) ما نصّه: «وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ».

تستعمل الآية على مضامين ودلالات عدة؛ أولها أنه كان للبشر وجود روحي سابق على وجودهم الحسي. وهذا الوجود الأول روحي محض ليس فيه حس بالمرّة.. فهناك - إذن - عالمان، سابق (يعرف بنص الحديث الشريف باسم عالم الذر) ولاحق (سوف يسميه أفلاطون بعالم الحس، ويسميه صوفية الإسلام: عالم الأجسام). وفي العالم الأول (الذر) كان الشهود الأتم، وكان إقرار الأرواح بالوحدانية، وبالعبودية لله، وهو ما يعرف بالتروحيد الشهودي الإلهادي - كما في الآية: «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائما بالقسط» (١٢) - الذي هو أعلى أشكال التوحيد. وفي الآية أيضاً خطاب الله للأرواح، وحجة الله على العباد، وإثبات للفقرة، وغير ذلك الكثير مما أفاض الصوفية في الكلام عنه، على مر القرون.

يجمع الإمام كل هذه المضامين، وما تشير إليه الآية من دلالات أصلية ودلالات تأويلية، فيجعل الجميع مركزاً في لفظة واحدة، هي: أَلَسْتُ.. ولننظر إلى استخداماته لهذه اللفظة:

في ورقة واحدة من ديوان الإمام تتكرر لفظة «أَلَسْتُ» أكثر من عشر مرات. ففي قصيدة له، بعنوان (لوامح ود السابقة في سكر أهل المحبة) وهو عنوان دال، يقول:

أَهْلُ الْمَحَبَّةِ مِنْ أَلَسْتُ سَكَّارَى
لَمَّا لَهُمْ قَدْ أَشْهَدَ الْأَنْوَارَ

يشير الشطر الأول من البيت إلى تلك (السابقة) الواردة في عنوان القصيدة بحيث تصير «أَلَسْتُ» علامة دالة على الزمن الأول، أو بالأحرى: الوجود الأول؛ من حيث هو سابق على الوجود الثاني (وبالمناسبة فهناك وجود ثالث ورابع^(١٣).. إلخ)، فالدلالة الأصلية - هنا - دلالة زمنية، ثم تلحق بها دلالة تابعة، إذ إن الشهود في العالم الأول أورت الأرواح المحبة - لما شاهدوا جمال المحبوب - فتلك هي المحبة

وبعد هذه الإطلالة السابقة على الشاعرين، والإلماح إلى طبيعة التكوين الشخصي الذي انطلق عنه شعرهما الصوفي، تبقى لنا إطلالة على عالمهما الشعري، وهي إطلالة - كما أسلفنا - تتيج قدراً لا بأس به من رؤية الشعر الصوفي المعاصر، خاصة أنها رؤية تجمع بين شاعرين بينهما قدر من التقابل بالتضاد، وقد قيل: «والضد يظهر حسنه الضد».

ومع الالتقاء على أرض الشعر الصوفي - أو التواصل معه في الحقيقة - رغم افتراق الدائرتين اللتين يتسبب إليهما كل من الإمام أبي العزائم وأحمد الشهاوى.. كانت تلك الثنائيات:

(١) الترميز التراثي في مقابل التاص

في شعر الإمام أبي العزائم محاولة للحفاظ على «تقاليد» الرمز الصوفي؛ فهو يؤكد الرموز نفسها التي طالما استخدمها الصوفية الشعراء من قبله، وأشهرها الإشارة بالمحبة العربية (ليلي) إلى الذات الإلهية. وهو رمز لانكاد نجد شاعراً صوفياً، في الفترة الممتدة من القرن السادس الهجري إلى اليوم، إلا واستخدمه؛ بحيث صار هذا الرمز (ليلي)، كما وصفناه، من تقاليد الرمز الصوفي. ويضاف إلى هذه (التقاليد) أشياء أخرى، مثل (الخمر = شراب المحبة الإلهية)، و (السكر = النشوة القلبية بتنزل التجليات) و (الهيكل = الوجود الجسماني)، وغير ذلك مما يتكرر كثيراً في شعر الإمام.

لكن أشعار الإمام احتوت على نمط آخر من الترميز التراثي، أظنه قد انفرد به. وهذا النمط يتلخص في تركيز مضامين ومستويات دلالية عدة في لفظة واحدة، ثم استغلال هذه اللفظة المفردة في تشكيلات عدة يبرز كل تشكيل منها مستوى دلالي معيّن، وتلك الخاصية يمكن تسميتها: الطّيّ والنشر.

وفي الطّيّ والنشر عمليتان؛ تظهر الثانية منهما (النشر) في النص الشعري المكتوب، أما العملية الأولى (الطّيّ) فالمفترض أنها تمت قبلاً، في ضمير المتكلم، بينما يتم (النشر) في ضمير السامع.

والمثال البارز على هذه الخاصية، نراه في لفظة «أَلَسْتُ» التي تكررت كثيراً في شعر الإمام. وهذه الكلمة في

ونعني: إشكال الحيرة الناجمة عن «ألت» ، ثم يفصح في آخر البيت الثاني عن ارتفاع الإشكال بفضل الله (المبدئ والمعيد) لكنه لا يوضح كيفية ارتفاعه. فإذا كانت أسرار عالم الذر، عالم «ألت» ، قد أورتها الحيرة في مرحلة من سيره، فإنه في مرحلة تالية سوف يتجاوز الحيرة. لكن التجاوز يتم هو الآخر بسر يودعه الله في قلبه، سر يتعلق بمسألة المبدأ والمعاد.

ولا تنتهي عملية التشكيل الدلالي بلفظة «ألت» في شعر الإمام، ومن أراد مطالعة المزيد فلينظر في قصائد الإمام ليرى كيف تتعدد المستويات الدلالية لهذه اللفظة التي تحتوى - ضمن الكثير الذي تحتويه - على معنى القبل. لكننا نودّ، أخيراً، أن نشير إلى أن الإمام في أحد أبياته قد تجاوز القبل إلى قبل القبل! ليورثنا نحن - هذه المرة - الحيرة! فإذا كان عالم الذر هو الوجود الأزلي للأرواح قبل خلق الأجساد، فما الذي يشير إليه الإمام - إذن - حين يقول:

ذَكَ سِرٌّ قَدْ كَانَ قَبْلَ أَلْتِ

قَدْ رَأَيْنَا جَمَالَهَا رَحْلًا (١٥)

نأتي - بعد ما سبق - إلى الشهاوى وأحاديثه الشعرية، لنرى كيف تعامل الشاعر، هذه المرة، مع التراث، مع ملاحظة أن الشهاوى كتب أشعاره في وقت اتسعت فيه حركة التعامل الأدبي المعاصر مع التراث، خاصة بعد ما أفاض نقاد البنيوية في الكلام عن التناص؛ فأدّت الإغاضة إلى لفت الأنظار المعاصرة إلى إمكان الاتكاء على الموروث، دون حرج.

وأشكال التناص - ذلك المصطلح المزاوغ - عدة، لكن ما يجمع بينها هو كونها عملية استبطان نص سابق في سياق نص لاحق، بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متجددة، لا يمكن استكشافها في النص الأسبق، وإنما يكون لها في النص اللاحق (حضور دلالي) متميز، فكيف تمت عمليات التناص في شعر أحمد الشهاوى؟

يبدأ تناص الشهاوى مع الموروث الديني والصوفي في تلك الصيغة التي اختار أن يصب فيها إبداعه الشعري (الأحاديث) وقد استوفقت هذه الصيغة «الجريئة» معظم الكتاب والنقاد الذين تحدثوا عن شعر الشهاوى؛ فقال رفعت

الأولى التي أسكرت الأرواح في الأزل، ولا تزال تسكر أهل الولاية إلى الآن. وهذه الدلالة الثانية تتأكد في بيت آخر من القصيدة، يقول:

أَنَا مِنْ أَلْتِ مُهَيِّمٌ بِجَمَالِهِ

أَنْتُمْ مَعِيَ إِذْ أَظْهَرَ الْإِنْوَارِ

وبقطع النظر عن الصنعة البادية في استخدام (أنوار) في البيت الأول، و (إنوار) في البيت الثاني، فإن الذي يتأكد في الشطر الأول من البيت الثاني هو المعنى المشار إليه، فيما سبق، من أن الشهود أورت محبة. ثم يضاف إلى ذلك التأكيد على أن ذات الشاعر (الإمام) من الفريق المشار إليه أولاً (أهل الحجة)، وفي بيت ثالث من القصيدة نفسها سوف تصير لفظة «ألت» دالة على حجة الله على خلقه، ومعياراً للدرجة الروحية للإنسان في عالما الأرضي. يقول الإمام:

مَنْ لَمْ يَرَ بِأَلْتِ نُورَ جَمَالِهِ

لَمْ يَشْهَدْ الْإِنْوَارَ وَالْأَسْرَارَ

وهكذا تصير «ألت» هذه المرة فاصلاً بين أهل الخبة وأهل الشقاوة، بين أهل الأسرار وأهل الحياة القشرية، بين أهل الله والمعصوم. واللافت للنظر، هنا، أنه في كل مرة ترد «ألت» تفترن بذكر الأنوار، وأضيفت إلى الأنوار في البيت الثالث الأخير: الأسرار.

والأسرار تورث التفرد بالمعرفة، تلك المعرفة الإلهامية التي اختص بها الصوفية في مقابل المعرفة الاستدلالية عند عوام العلماء والفقهاء. لكن الأسرار أيضاً تورث القلق والحيرة، تلك الحيرة التي ظن البعض أن التصوف خلّو منها. يقول الإمام في القصيدة نفسها:

الْعِشْقُ عِنْدَ أَلْتِ كَانَ مُحَقَّقًا

بِرَهَائِهِ صِرْنَا بِذَلِكَ حَيَارَى

ويقول في قصيدة تالية (١٦):

حَيَّرْتَنِي أَلْتِ حَتَّى تَجَلَّى

لي بمعنى من مُبْهِدِي وَشُعْبِدِي

وكأنما الإمام يضع الإشكال في الشطر الثاني من البيت الأول، ويكرره في الشطر الأول من البيت الثاني -

- ربما بطريقة لاشعورية - يعتمد إلى إبراز النص التراثي الذي لا يتفهم بذاته، بل بنص آخر يتضاف إليه. وعن طريق الإضافة، أو إشباع الدلالة، يتحدد سياق النص التراثي الأصلي. ودون الإضافة أو الإشباع يكون النص في حالة من التشظى، تؤهله لإنتاج نص جديد. ولتضرب أمثلة:

في النص الأصلي (الأحاديث الشريفة) لا تتعدد دلالة لفظي (حديث - أحاديث) بحيث تقع على كلام النبي ﷺ إلا عن طريق الإضافة، فيقال: الحديث النبوي - الحديث الشريف - علم الحديث - مصطلح الحديث.. إلخ. أما لفظة (حديث)، بذاتها، فلا تقع لها دلالة مؤكدة على الأحاديث النبوية، فمن الممكن أن تنصرف إلى دلالات أخرى، بحسب الإضافة. فتكون مثلاً: حديث عيسى بن هشام - حديث الأولين - حديث الناس.. وهكذا. ثم تظهر براعة الشهاوي حين يجعل عنوان ديوانه (الأحاديث) دون إضافة، لينسجح الأول. ثم تولد دلالات متعددة في نفس القارئ، نظراً لأنه ترك الفتحة في حالة التشظى، دون إتمام بعدها الدلائل. وبذلك يظهر أن الشهاوي لا يؤكد صلة (أحاديثه) بالأدب النبوي، ولا يفتديها في الوقت نفسه. ومع هذا، فالشهاوي - على حرمانه من براعة الدلالية - يظل أقل حراً من شعراء الصوفية الذين انكثروا على صيغة الحديث النبوي، واستخدموا اصطلاحاته دون موارد في سرد حديثهم الخاص؛ حديث الخبة - مثلاً - في قول عبد الكريم الجلي (المتوفى ١٢٦٦هـ) في قصيدته المسماة بـ «الدرة الزخيدة»:

بَلِّغْ حَدِيثَنَا قَدْ رَوَّاهُ مَدَامَعِي
إِنَّ عَيْنَتَهُ مُسَلَّسًا فَيَضَاهُ
أَسَدٌ نَهْمٌ ضَعُفِي وَمَا قَدْ صَحَّ مِنْ
مُسْتَوَاتِرِ الْخَبِيرِ الْبَدِي جَسْرَانَهُ
يَزِيدُهُ عَنْ غَيْبَرَاتِهِ عَنْ مَسْئَلَتِي
عَنْ أَضْلَعِي عَمَّا رَوَّاهُ نِيرَانَهُ
عَنْ مُنْجَتِي عَنْ شَجَرَتِهِ عَنْ خَطَابِي
عَنْ عَيْشِيهِ عَمَّا حَوَاهُ جَدَانَهُ
عَنْ ذَلِكَ الْعَهْدِ الْقَدِيمِ عَنْ الْهَوَى
عَمَّنْ هُمُورُ رُوحِي وَمِمَّنْ سَكَّاهُ (١٦)

سلام في مقال له: «يشير العنوان (الأحاديث) إلى انكفاء الشجرة على شكل الأحاديث النبوية، تلك الصياغة اللغوية المكتشفة بلا ترهل أو زوائد إنشائية»، ولا أدري من أين جاء رفعت سلام بهذا الحكم على الأحاديث النبوية. فبني الحديث الشريف روايات مطولة ذات طابع إنشائي بارز، كحديث النبي إلى زوجته وتمتله بحكايات العرب. ويبدو أن هذا الحكم استند إلى ما يسمى بالحديث المشهور، الذي تكون صيغته في الغالب موجزة. وتساءل إدوار الخراط في مقاله المذكورة:

ولماذا إذن صيغة الأحاديث؟ هل هذا نوع من «تسبيح المعاصر» بمعنى هذا أن الشاعر ويث النبي؟ إن استقرأ «شعر الشهاوي» لا يؤيد هذا الافتراض، بل على العكس، ينفيه.

ولا أدري ماذا سبقول إدوار الخراط عن نبوءات «شهاوي»، مثل قوله في (حديث) ألقاه في معرض القنطرة الكبرى للخبز، مارس ١٩٩٠، عاشر.

وانبهرت التي عشت

عرف تشتر أسرار نومي

وتنقو على أنفاس قرائني

واستغفار من المشرق السلازم

من الذي يحمل قوله بمشدد «تصريح» الشهاوي في الشعر الأول من أحاديثه:

«حاني يربطني إلى لغة تقول ولا تقول»

تقول باناس ولد رسول

نورا باناسي وضو جميل.

أعتقد أن المسألة بحاجة إلى تناول أعمق لكيفية تعامل الشهاوي مع تراثه، أو - بعبارة أخرى - كيفية تناقله مع الموروث. مما لا شك فيه أن تأمل أشعار أحمد الشهاوي، وانفتاحها في نفس القارئ على نازحاته، يكشف عن وعيه الواسع بالتراث، وإحاطته بكثير من جوانبه. ومع هذا الوعي وتلك الأحاطة، بالإضافة إلى حساسية الشهاوي اللغوية، وشده المذهب بالسياق، كان ذلك اجتماع، فعمل الشهاوي

فيشق القصيدة - من منتصفها - ويضع قلبها من شعر
(رابعة العدوية) قولها:

أَلَا لَيْتَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَكَ عَامِرٌ

وَبَيْنِي وَبَيْنَ الْعَالَمِينَ خَرَابٌ

فهل يريد الشهاوى - عامداً - أن يطيح بينة قصيدته،
فيكسر إيقاعها الداخلي وموسيقاها، علاوة على تشتيت
الرؤية، أم تراه قد أراد التوحد مع عشق رابعة، بمثل اقتران
بين نصّه الخاص ونصّ رابعة، دون المزج بينهما؟ على أية
حال، فالشهاوى لم يتفرد عن الإمام أبى العزائم فى هذه
العملية التى يمكن تسميتها (التحول المفاجئ) فى سياق
القصيدة، فالإمام أيضاً، كثيراً ما يفاجئنا فى القصيدة الواحدة
بتحول آخر - مقصود - هو تحويل البحر المروضى إلى بحر
آخر، مع الحفاظ على القافية وتلك مسألة أخرى، نرجها إلى
حين الكلام على تقابل الشاعرين بالتداخل.

(٢) الفقر فى مقابل اليم

للمصوفة، الأواخر والأوائل، مفهوم خاص للفقر.. فهو
عندهم - باختصار - الافتقار التام إلى الله، وخلع الشعور
بالإنية فى مواجهة الذات الإلهية. والفقر هو طريق الأولياء
إلى الله يقول البسطامى :

«عبدتُ الله أربعين سنة، فنوديت إذا أردت أن
تأتى إلى، فأنت إلى بما ليس فى، فقلت:
«سبحانك وما ليس فيك؟» قال: الفقر» (١٩).

والفكرة هنا، أن افتقار الصوفى وتخليته ذاته عن كل
ما سوى الله يفسح المجال أمام قبول التجليات الإلهية. وهذا
حال فريد، معناه غاية فى الدقة، فالصوفى - فى الحقيقة -
فقير، فقط، تجاه الله.

ومرّ علينا، فيما سبق، أن الإمام كان ناثراً بالمفهوم
السياسى، معارضاً لسلطة الملك فؤاد ورغبته فى الخلافة
المظهيرية التى ينشدها للمتجمل فحسب! فلتنظر إلى هذا الإمام
الناثر المعارض وهو يصور نفسه - تجاه الله - فيقول فى مقدمة
كتابه (أصول الوصول لمعية الرسول) و (شراب الأرواح من
فضل الفتاح) ما نصّه:

والمثال الآخر الشاهد على تعامل الشهاوى - ذلك
التعامل البارع - مع التراث، هو ما يظهر من استخدامه فى
قصيدة معرض الكتاب السالفة الذكر (١٧)، لآية قرآنية. الآية
فى أصلها تقول: «يا أيها المزمل قم الليل إلا قليلاً، نصفه أو
انقص منه قليلاً، أو زد عليه ورتل القرآن ترتيلاً» (١٨). فى
النص القرآنى نجد مخاطباً وأداة خطاب (يا أيها المزمل)، ثم
نجد الخطاب (قم الليل)، يليه إشباع للدلالة بحيث يتقيد
قيام الليل فى (إلا قليلاً) أو (نصفه) أو (انقص منه قليلاً) أو
(زيادة على النصف)، وكلها وجوه محتملة لقيام الليل.

يأتى شعر الشهاوى ليفجر النص إلى شظايا، فيترك أداة
المخاطبة ويترك المخاطب، ويستبقى الخطاب (قم الليل) ويترك
الإشباع الدلالى المقيد للخطاب، فيورد الخطاب ذاته «النص»
مع إشباع جديد يولد دلالة جديدة فى سياقه الخاص..
الخاص بالشهاوى الذى يقول:

«قمُ الليل كله

قسِ النار والطين

ولا تقسُ أحداً عليها».

وقد أتاحت عملية التفجير للنص الأصلى الجمع بين
شظايا نصوص متباعدة، فإذا كان السطر الشعري الأول هنا
قد استدعى الموروث الدينى متمثلاً فى اللفظ القرآنى (قم
الليل)، فإن السطر التالى له - مباشرة - استدعى نصاً مغايراً،
من قلب الفلسفة... هو قول نيتشه: لقد صنعت الإله من
ترابى ونارى! فنرى الشهاوى بعد تفجيريه لعبارة نيتشه،
يستبقى التراب والنار، أو النار والطين (مكونات الإنسان، ورمز
ارتباطه بالأرض وبالسما، وتردده بين الحس والعاطفة)،
ويستبعد مسألة صنع الإله، وفى النهاية، يكون قيام الليل،
كله، لقياس النار والطين، أو الوزن النوعى لذات الشاعر بين
نزوعه السماوى (النار) وروسوخه الأرضى (الطين)، وكلاهما
من عناصر تكوين ذاته.

والأمثلة على ما سبق، فى شعر الشهاوى، كثيرة. لكنه
- والحق يقال - لم يكن على القدر نفسه من البراعة فى
بعض الأحيان. ففى القصيدة المذكورة نفسها، نرى الشهاوى
وهو يقطع سياقه الخاص، وإيقاعه الشعري، ولفظه الشفيف؛

ما النَّارُ إِلَّا حُبُّهُ وَزَفِيرُهَا
فِي بَاطِنِي مِنْ نُورِ آيَةِ حُسْنِهَا
نَارُ الْحَبِيبَةِ كَمْ أَذَابَتْ غَيْرَهَا
وَأَخُ الْحَبِيبَةِ لَا يَمِيلُ لِغَيْرِهَا (٢٢)

وتتزايد حدة اللغة في شعر الإمام حين يتقل من الحبة إلى العشق. وذلك أمر طبيعي، فللعشق - كما يقول ابن عربي - التهاب (٢٣). فلا بد للغة العشق - أيضاً - أن تلتهب، فيكون التأوه:

أَوَاهُ تَنْمُو لَهْفَتِي وَصَبَابَتِي
وَتَأْلَهُي لِحَقِيقَتِي وَكَمَالِي
عَجَبًا مِنَ الْمَعْشُوقِ مَنْ هُوَ عَاشِقُ
أَنَا لِيُوصَفِي أَمْ أَنَا لِكَمَالِي
عِشْقٌ وَمَعْشُوقٌ وَعَاشِقٌ جُمِعَتْ
مِنْ غَيْرِ فَضْلٍ يَرَى وَوِصَالٍ (٢٤)

وهكذا تتحد الذات العاشقة بالمعشوق، ويلتحمان بالعشق، فلا يصير للوصال، الذي كان أملاً، وجود. وعلى هذا النحو يخرج الإمام في شعره من مرتبة الولاية، بالحب ثم العشق.

ونأتي - مرة أخرى - إلى الشهاوى، فزاه يهذى السفر الأول من ديوان الأحاديث إهداءً يصفه بأنه (خاص جداً) فيقول: «إلى نوال عيسى.. حديث الأحاديث، وآية الآيات». وفي بداية (كتاب العشق) إهداء كالسابق - خاص جداً - يقول: «إلى نوال عيسى.. فاتحة الكتاب، وسدرة منتهى العشق».

هاهي، إذن، نوال عيسى، تأتي دوماً في مفتتح الإبداعات الشعرية - والنثرية - للشهاوى الذي يجعلها - بما يصفه الإهداء من قداسة - بمثابة البسمة. ونوال عيسى هي والدة أحمل الشهاوى التي تيمم منها صغيراً، فانغرس اليتيم من يومها في نفسه، وأوراق أحزاناً وأرفة تظلل إبداعاته.

ويظل اليتيم يلاحق الشهاوى حتى يكتمل بفقدان الأب، فيتضاعف عنده - هو الآخر - الإحساس بتضاؤل

«أنا العبد، الخويلد، المسكين، المنكسر القلب، المضطر... محمد ماضى أبو المزام، الخوف قوامه، والذل حليته، والرغبة باطنه، والرغبة ظاهره، الحيرة رداؤه، والصبر أنيسه.. والتسليم مذهبه».

ذلك هو (الفقر) الذي كان محركاً من محركات شاعرية الإمام، وطابعاً عاماً خلف آياته الشعرية بأسرها، خاصة تلك «الاستغاثات» التي تحتشد في ديوانه؛ كأن يقول وقد تضاعلت ذاته لأبعد الحدود، فاختار من اللفظ أيسره، بلا صنعة:

رَبِّ مُضْطَرٍ فَقِيرٍ عَائِلٍ
خَائِفٍ، وَعَمِيمٍ فَخْلِكَ سَائِلٍ
رَبِّ رِضْوَانٍ وَقَضَلٍ قَصْدُهُ
وَهُوَ عَبْدُ السُّوءِ غِرَّ جَاهِلٍ
أَنْتَ مُعْطٍ بَلْ غَفُورٌ مُنْعَمٌ
لِلْمُسِيءِ لَدَى الْإِنَابَةِ قَابِلٍ (٢٥)

ومع عمق الشعور بالفقر واضمحلال الذات تجاه الوجود الإلهي، يتزايد في شعر الإمام شعور آخر، هو العجز والذلُّ لله، ويتعاضم إحساسه بذنوبه (بالمناسبة) فالذنب في شأن الأولياء ليس كمثله بالنسبة إلى العوام، فانصراف خاطر الولي - مثلاً - لحظة عن ربه، ذنب عظيم، وهنا يقول الإمام:

ذنوبى برهاني على العجز والذل
وعجزى وذلى يدعوانى إلى الوصل (٢٦)

وفي آخر البيت يرد مفتاح الخروج من حال الفقر، وما يستتبعه من ذلة ومسكنة وعجز وشعور مبالغ بالذنب، فيكون هذا المفتاح هو (الوصل)، والوصل - عند الصوفية - لا طريق له إلا المحبة والعشق.

مع المحبة، يأخذ شعر الإمام وجهة جديدة، فيستند إلى تراث الغزل الصوفي السابق، ويتخير من أرق الألفاظ ما يناسب رقة حال المحبين.. وذلك ما يظهر في قصائد عدة للإمام؛ منها هذان البيتان:

إطلالة لا بأس بها على ساحة الشعر الصوفي المعاصر - على أن نعود إلى استكمال المقارنة بين الشاعرين في كتابنا الذي نعدّه، من زمن، حول تطور اللغة الصوفية، حيث نخصص الفصل الأخير منه للشعر الصوفي في العقود الأخيرة من هذا القرن.

وفي مقابل الوفرة الشعرية عند الإمام، نجد شعر الشهاوي رهيناً قليلاً في لفظه، حاداً في معناه.

والكلام على هذه التقابلات الأخيرة، تفصيلاً، حديثه يطول. ولذا، فسوف نكتفي بما ذكرناه هنا - لعمري يكون

الهوامش

في التصوف المعاصر. ولحسن يوسف حمودة، كتاب: منهج العربية عند الإمام أبي العزائم. ولغتنا في العزائم كتاب: الوجديتات مع تأملات أبي العزائم الصوفية. وقد توشت في العام الماضي - ١٩٩٢ - رسالة ماجستير بأدب سواح، قدمها سري محمد حسن بعنوان: آثار محمد ماضي أبي العزائم الشعرية.

(٩) إدوار الخراط: عن القلق الصوفي المعاصر (مجلة فصول - صيف ١٩٩٢، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني)، ص ٣٠٧ وما بعدها.

(١٠) انظر: السلمي: المقدمة في التصوف وحقيقته، تحقيق: يوسف زيدان، مكتبة تشكيلات الأزهرية ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م، ص ٣٢.

(١١) ابن القارض: الديوان، تحقيق: عبد الخالق محمود، (دار المعارف - القاهرة ١٩٨٤)، ص ٢٣١.

(١٢) سورة آل عمران، آية ١٨.

(١٣) الوجود الثالث عند الصوفية هو (عالم البرزخ) الذي يكون بعد الموت حتى يوم الحشر.. وفي يوم الحشر يكون الوجود الرابع، وهكذا.

(١٤) انظر نص القصصتين في المجلد الأول من ديوان ضياء القلوب، ص ١٤٥، ١٤٦.

(١٥) البيت من قصيدة بعنوان: من كثر أسرار مبدأ الحال قبل ألت الديوان (١٤٧ / ١).

(١٦) انظر نص القصيدة بكتابنا: عبد الكريم الجبلي: فيلسوف الصوفية، (دار الجيل - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٢) ص ٦٨، وما بعدها. ولاحظ في الآيات المذكورة أن الجبلي استخدم من مصطلحات الحديث الشريف، على الترتيب، ما يلي: الإبلاغ، الرواية، المنعة، المسلسل (= الحديث الذي تحصل إسناده)، الإسناد، الصحيح، المتواتر، الخبر. وبخصوص دلالة كل مصطلح من ذلك، يمكن الرجوع إلى: المفصل في علم الحديث النبوي، لابن النيس - تحقيق: يوسف زيدان (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة ١٩٩١).

(١٧) ورد نص القصيدة في السفر الثاني من الأحاديث، وهي بعنوان: حدث الغريب.

(١٨) سورة المزمل، آيات ١ : ٤.

(١) راجع ما ذكرناه عن خصائص الشعر الصوفي في مقدمة تحقيقنا لديوان عبد القادر الجبلي (طبعة إدارة الكتب والمكتبات بمؤسسة أخبار اليوم، ١٩٩٠)، ص ٦٠ - ١٣.

(٢) بخصوص الشيخ إبراهيم حلمي لقادري وشعره، يمكن الرجوع إلى الفصل الأخير من كتابنا شعراء الصوفية المجهولون، سواء في طبعته الأولى التي صدرت عن مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩١، أو طبعته الثانية الميزة التي صدرت عن دار الأجل، بيروت، هذا العام.

(٣) عبد المنعم شقرف: الإمام محمد ماضي أبو العزائم - حياته وجهاده وتلاه، تقديم: الإسلام محمد المحام، ص ٢٢٤.

(٤) الإسلام وطن، عنوان لأحد كتب الإمام. صدر مؤخراً في طبعة فاخرة عن مشيخة الطريقة البروسية (دار الكتاب الصوفي)، وهو أيضاً عنوان المجلة الشهرية التي تصدرها الطريقة، وهي مجلة ذات طابع صوفي وسياسي في وقت نفسه.

٥ - من كتب الإمام، المنشورة: أسرار القرآن (عدة أجزاء) شواب الأرواح - مناجاة الوصول - طور المين - الإسلام نسب - كتاب الجفر - الطريق إلى الله - الطهور الممار - السراج الواج - مشارق البيان - دستور آداب الملوك.. بالإضافة إلى نص مسرحي بعنوان: محكمة الصلح الكبرى، ومجموعة قصصية نشرت مؤخراً بعنوان: دروس في قصص.

(٦) كتب الإمام مقالاته في مجموعة الصحف التي أصدرها في الربع الأول من هذا القرن، وهي: صف: الفاع - للدينة الشيرة - السعادة الأبدية، كما كان ينشر بعض مقالاته في المجلات الإسلامية التي كانت تصدر آنذاك.

(٧) هناك.. على أقل تقدير - بضعة آلاف من قصائد الإمام. ومربطه وأبياعه الحاليون يؤكدون أن له نصف مليون قصيدة، وقد جمعت هذه القصائد مؤخراً في ديوان بعنوان: ضياء أهل القلوب من فضل علام الضيوط. وهو الديوان الذي صدر منه - حتى الآن - ثلاثة مجلدات ضخمة.

(٨) بالإضافة إلى كتاب عبد المنعم شقرف المذكور فيما سبق (الإمام محمد ماضي أبو العزائم - حياته وجهاده)، له أيضاً كتاب: أبو العزائم وآثره

(٢٣) ابن عربي: الفتوحات المكية، طبعة دار الكتب العربية، المجلد الرابع،
الفصل ٥٥٩.

(٢٤) من قصائد الإمام المخطوطة.

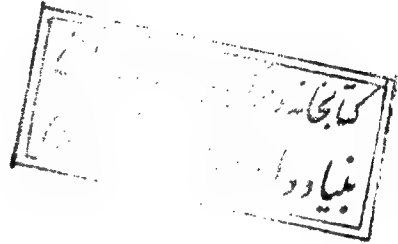
(٢٥) راجع مقدمة تحقيقنا لكتاب فوائح الجمال لنجم الدين كبرى، (نشرة
دار سعاد الصباح - القاهرة ١٩٩٣)، ص ٥٠ وما بعدها.

(١٩) السهجلي: النور من كلمات أبي طيفور = البساطاني (نشره عبد الرحمن
بدوي في كتابه: شطحات الصوفية)، ص ١٦٢.

(٢٠) أبو المزام: ديوان ضياء القلوب، ١٠٦٠ / ٣.

(٢١) أبو المزام: ديوان ضياء القلوب، ٦٢٥ / ٢.

(٢٢) الأبيات من قصيدة مخطوطة لم تنشر بعد في ديوان الإمام الذي تنشر
أجزاءه تباعاً.





فيسواقا شيمبورسكا

فيسواقا شيمبورسكا

نوبل ۱۹۹۶

فيسواثا شيمبورسكا

شاعرة بولندا

الحائزة على جائزة نوبل فى الآداب عن عام ١٩٩٦

دوروتا متولى*

سمات الشعر البولندى المعاصر:

منذ نصف قرن من الزمان ينحو الشعر البولندى منحى ومساراً متطورين، فيستغل النماذج الشعرية وموديلات سنواتها المبكرة ومتغيراتها ليثريها بنماذجها وطرزها الجديدة، ومنابعها الأصيلة التى يدعها العالم الشعرى.

وحول الشعر البولندى ما بين الحربين (١٩٢٠ - ١٩٣٩) يقال إن الشعر فى بولندا استطاع أن يرينا تعددية أدوار الشاعر، وتمكنه من اقتحام المجهول الذى لم يكن بمقدوره التعبير عنه مبكراً. بدت هذه المهارة فى تضاعف الأساليب والصيغ التى بدت فى تلك الروح الغنائية التى نلاحظها، كذلك، فى زمننا الحاضر. فالشعر الحديث لا يعرف موضوعات لم تكن من قبل شعرية، وبمقدور حداثة

الشعر أن تعرف على مختلف المشاعر الإنسانية، وتباين المواد المطروحة، والتعرف عليها عبر قيمتها الغنائية. فالكشاف الشعر الحديث فى بولندا لكل صياغة شعرية جديدة، واستعداده للتعبير عن الوجود الإنسانى، مع اختلافه وتنوعه، ما يلبث أن يصبح سمة هذا الشعر الجديد وتميزاً له.

فضلا عن ذلك، فإن الشعر البولندى المعاصر يعبر عن شعوره المتزايد من أن اللغة وسيط ينجح فى امتلاك وجوده المستقل. فاللغة لا تعبر، ولا توصل خبرة فقط، بل تغدو اللغة - بهذا المفهوم - ظاهرة لنفسها، حيث تبدع بنفسها، وتتواصل مع واقعها الذاتى.

فى زمننا، نحن فى حاجة إلى الخيال، اقتراباً من فعل تسمية الأشياء. وهو - فى ظنى - دور له أهميته فى عصرنا هذا أكثر من أى وقت مضى. فالعالم الواقعى الخارجى ينجح عندما يقوم تحت شرط أن يكون دستوراً فى مواجهة الخيال

* كاتبة بولندية مقيمة بالقاهرة. والمقال ترجمة: هناء عبد الفتاح.

المتضاحكون، المحتضنون أنفسهم بأنفسهم
فلنحاول إذن البحث عن اتفاق؛
مع أن كل منا يختلف عن الآخر
كنقطة ماء صاف

(مقطع من قصيدة «لاشي مرتين». عام ١٩٨٠)
كتب أعضاء لجنة منح الجائزة فى الأكاديمية الملكية
السويدية أسباب منحهم هذه الجائزة إليها: «إن فن الشعر
عند شيمبورسكا ذو خصوصية، يمنحها - بوضوح - هذا
المقطع من قصيدتها «لاشي مرتين» عام ١٩٨٠ (*)».

حول سيرة الشاعرة الذاتية:

إذا اقتفينا أثر صفحات كتاب: (أمسيات مؤلفة)
لشاعرتنا البولندية، فمن المفيد لنا اكتشافها عبر قصيدتها
المعنونة: «كتابة السيرة الذاتية»:

ومهما كان العمر طويلا
فعلى السيرة الذاتية أن تكون قصيرة
الالتزام بالخلاصة وتصنيف الحقائق.
المنابر الطبيعية للبلدان: عناوين
وتهتز الذكريات فى تواريخ ثابتة.

ولدت فيسوافا شيمبورسكا عام ١٩٢٣ بمدينة
(كورنيك) الواقعة وسط بولندا. ومنذ عام ١٩٣١ وهى
تسكن المدينة البولندية الأثرية «كراكوف» - عاصمة بولندا
القديمة - حيث قضت فترة الاحتلال الألماني النازى فى
الحرب العالمية الثانية. وأنهت دراستها الثانوية، أثناء الحرب،
بمدرسة ثانوية سرية تابعة لمدارس تنتمى إلى حركة العلم
والتنوير تحت الأرض. وفى السنوات (١٩٤٥ - ١٩٤٨)
تدرس علوم وفقه اللغة البولندية، وكذلك العلوم
الموسولوجية بجامعة ياجيلونسكى (٤).

مارست الكتابة الأدبية فى المجلة الشهرية البولندية
(الحياة الأدبية) منذ عام ١٩٥٣، حيث كانت تشرف على

الإبداعى، ويتوقف عن أن يصبح مُراجِعًا، لأهمية الحقيقة
التي يتناولها. إذن، فالعنصر الجوهري لتكوين بنية الشعر هو
اللغة، باعتبارها ظاهرة مستقلة.

إن تنوع الأساليب، وتباين الميراث الأدبي يخلقان
مصاعب ليست بضئيلة، عندما نقوم بتصنيف محاولات
الشعراء البولنديين. فنسق كهذا، وتنظيم مثل ذلك، يمكن
تشبيهما بوسائل مختلفة؛ استناداً على معايير متباينة. وبعد
معيار الأسلوب، هنا، أكثر هذه المعايير سهولة، اعتماداً على
مبدأ التضاد: الشعر الكلاسيكي / الشعر التعبيري.

وستكون واحدة من هذه الطرق، آنذاك، النموذج
الشعري الذي تسيطر عليه التعبيرية المثقلة بالقيم الأخلاقية
والانطباعات الفكرية ولغة البيان، ذلك الشعر المتضمن
استمراراً لنسق القيم، باعتبارها أمراً مشروطاً يفهمه متلقو
هذا الشعر.

أما الطريق الآخر «المضاد» للطريق السابق سيكون
النموذج الشعري الذي يعامل باعتباره محاولة للتعبير الفردي
عندما يهدف الشعر رد فعل بعينه، لاستخراج كل ما
هو ممكن من إمكانات القدرات التخيلية واللغوية، بينما
يصبح عالم الشعر منطقة داخلية مستقلة. فأساس المعيار
يكنم فى قوة الكتابة وأصالتها.

لقد رُسمت للشعر البولندي المعاصر أطر تيار معين تسير
تجاه التراث الكلاسيكي، ويسمح معه بتشيد تضاديات مشابهة.
يتضمن هذا التيار أجيالاً من الشعراء، تربط فيما بينهم خبرات
تاريخية متنوعة، يمكن لنا أن نضمنها إنجازات الشاعر البولندي
الأشهر تشيسواف ميوش (١). أما الشعراء الذين يقفون على
التضاد مع هذا التيار، وهم أنصار التيار التعبيري بمعناه الواسع،
فيمكن لنا أن ندخل فى قائمته إبداعات الشعراء التاليين: ييرون
بيايوشفسكى (٢) وتيميشتاوش كاربوفيتش (٣). لكن الطراز
المستقل، فهو طراز لا يقترب من أى تيار من تيارات الشعر
البولندي. إنه ذلك التيار الذى تمثله الشاعرة البولندية: فيسوافا
شيمبورسكا Wislawa Szymborska لتي حازت على جائزة
نوبل فى الأدب لعام ١٩٩٦.

(٥) كتبها فى اللحظة التى اشتعلت فيها حركة «التضامن» المعروفة.

الترجمة الإنجليزية لأربع وثمانين قصيدة شعرية للشاعرة ف. شيمبورسكا حررها كل من: ماجنوس كرينسكى Magnus Kryncki وروبرت ماجوير Robert Maguire تحت عنوان (الأصوات - المشاعر - الأفكار - Sounds - Feelings - Thoughts)

إن قائمة الجوائز التي استحققتها الشاعرة عن جدارة عن أعمالها الإبداعية الأدبية هي على الوجه التالي:

- الجائزة الأدبية لمدينة كراكوف عام ١٩٥٤.
- جائزة وزير الثقافة والفنون عام ١٩٦٣.
- جائزة «جوته» في فرانكفورت عام ١٩٩١.

تتوج جوائزها بجائزة نوبل هذا العام.

فالشاعرة شيمبورسكا هي الرابعة في بولندا التي تحصل على هذه الجائزة الكبرى، وهي في الوقت نفسه أول امرأة حاصلة على جائزة في الأدب. كان الحاصلون قبلها ثلاثة أدباء بولنديين هم: هنريك شينكييفيتش^(٥) عام ١٩٠٥، عن أعماله الروائية. ومن بعده فواديصوف رايمونت^(٦) عام ١٩٢٤ عن روايته (الفلاحون). وكذلك الشاعر تشيسلاف ميوش^(٧) عام ١٩٨٠ عن إبداعاته الشعرية.

بدايات إبداع الشاعرة في الفترة ١٩٤٥ - ١٩٥٧

تعد فيسوفا شيمبورسكا من أهم الشاعرات الأوزونيات. وإذا أردنا اقتراح تعريف للمسة الرئيسية الغالبة على إبداعاتها الشعرية، فسنجد أنفسنا واقعين - لا محالة - في مأزق. فكيف يمكن لنا تحديد وزن هذه الحقبة الضخمة من الإبداعات الشعرية التي تتجشم عناء التعبير الإنساني، بطابعه الفلسفي والوجودي الذي يصبغ أبيات أشعارها بصبغته، فشاعرتنا لا تقف على رأس قائمة الشعراء البولنديين المنتجين شعراً على المستوى الكمي.

تؤكد شيمبورسكا أنها تكتب أشعارها، لتكون قارئتها الأولى؛ بل تقوم بتصنيفها، ثم تخكم عليها، لتطلقها حرة - بعد ذلك - لتلقيها:

إنني أكتب لنفسى. عندما أنهى قصيدة شعرية، أضعها في صلف مكتبي، فترقد ساكنة بلا حراك

قسم الشعر بالمجلة، وتقوم بتحليل الكتب الأدبية، والإعلان عن قيمتها.

في سنوات الأربعينيات بدأت شيمبورسكا أولى إبداعاتها الأدبية، لكن هذا الإبداع الأول لم يكن شعراً، بل روايات قصيرة تكتبها، لنفسها!! كما تؤكد شاعرتنا. وبمرور الوقت تقصر أطوال هذه الروايات وتقصر حتى تصل سطور كل قصة على حدة إلى عشرة سطور. وفي عام ١٩٤٥، تنشر لها أول قصيدة بعنوان «أبحث عن كلمة»، لتتوالى كتابة القصائد وتتابع الدواوين الشعرية.

كان الديوان الأول لها بعنوان (لهذا نحيا)، وقد أصدرته الشاعرة عام ١٩٥٢.

الديوان الثاني: (أسئلة أسألها) ١٩٥٤.

الديوان الثالث: (مناشدة إلى بيتي Yeti) ١٩٥٧.

الديوان الرابع: (الملح) ١٩٦٢.

الديوان الخامس: (الأفراح المائة) ١٩٦٧.

الديوان السادس: (كل حادث طارئ) ١٩٧٢.

الديوان السابع: (كم كبير) ١٩٧٦.

الديوان الثامن: (الناس فوق الجسر) ١٩٨٦.

الديوان التاسع: (النهاية والبداية) ١٩٩٣.

وصدرت لفيسوفا شيمبورسكا مجموعات شعرية منتقاة من مختلف دواوين أشعارها، وهي على الوجه التالي:

- (أشعار مختارة) عام ١٩٦٤.

- وتظهر لها مجموعة تحت العنوان نفسه عام ١٩٧٣.

- (أشعار) وهي مجموعة من قصائدها الشعرية التي تغطي الفترة من (١٩٧٠ - ١٩٨٧).

- (أمسيات شعرية) عام ١٩٩٣.

ويمثل الطابع الغنائي أشعار مؤلفته أصدق تمثيل في ديوانها (مناشدة إلى بيتي) التي صدرت عام ١٩٥٧. وترجم هذا الديوان إلى عدد من اللغات الأجنبية، مع مقدمة للقراء في كتاب (مقتطفات الشعر البولندي) الذي أصدرته كل من إيطاليا وأمريكا وفرنسا وروسيا والمجر في دواوين شعرية للشعراء البولنديين قائمة بذاتها. وفي عام ١٩٨٤ ظهرت

أوجد ثمة عالم
يجعل منه القدر غير مستقل؟
وزمن تصل فيما بينه سلاسل العلامات؟
وجود متواصل يتخلق وفقاً لأمري؟

فرحة الكتابة
القدرة على البقاء
وانتقام يد فانية.

هذه كلمات شعرية سطرتها الشاعرة البولندية، عام ١٩٦٤، وقد بلغت فيها أوج نضجها الفنى؛ أى قبل حصولها على جائزة نوبل باثنين وثلاثين عاماً. فى تلك الفترة أيضاً مارست كتابة الشعر حول موضوعات سياسية وعامة، بدرجة ما أملت ضرورة الوضع السياسى فى بولندا آنذاك.

أما لغز معنى الوجود الإنسانى، فنكتشفه فى أشعار شيمبورسكا غير المتكررة على مستوى الفرد الإنسانى. فالإنسان فى قصائدها هو وجود تبعى، نبت شرعى للقانون الطبيعى غير المتغير، ضرورة تاريخية، لا يملك وسائل الدفاع عن نفسه؛ يخطئ فى تصورات وآماله وحساباته من لا يعرف أنه وجود يتجرع المرارة المنغمسة فى دراما الغربة، وصعوبة التفاهم مع الآخر.

فقضايا البحث عن الوحدة الإنسانية، والتفاهم المقطوع الجذور، هى نفحات تتردد فى معظم أشعار شيمبورسكا. فالشاعرة بعيدة كل البعد عن الشعور المأساوى، بل على النقيض، بدلاً من المشاهد المتسمة بطابع الكارثة، تقترح الشاعرة طابعاً ساخراً هازلاً أو لحظة تتأمل فيها ما تتناوله. ويبدو هذا جلياً فى قصيدة لها بعنوان «فوق برج بابل». تحتوى هذه القصيدة أبياتاً من الشعر غير منسقة تدور بين شخصين، وتظهر لنا حوار «البكم»، أو - إن شئنا الدقة - مونولوجاً داخل شخصين غريبين بعضهما عن بعض. والعمل الشعرى ككل معالج فى مقاطع غاية فى البساطة. هذه القصيدة هى علاقة، لا تحوى داخلها نتائج. إنها ببساطة مقطع حديث مستقطع من الواقع، صاغته يد شاعر، إنه واقع يومى.

فترة من الزمن؛ لأعيد قراءتها من جديد. فإن بدا عليها السناجة، أو ضالكة الشأن، عندئذ تموت هذه القصيدة، وأحكم عليها بالموت، فهى لم تعد تحيا بالنسبة لى (٨١)

محاولة فهم شعر شيمبورسكا، علينا إذن أن نتعرف على بعض أفكارها المعبرة عن أصالة شخصيتها، وعقليتها، أى ما يمثل مركز جاذبيتها:

[...] أنتم تتحدثون عن قيمة واحدة لشعرى. وفى حقيقة الأمر إن أشعارى متباينة. ليس فيها وعىٌ بالفعل، ورغم أننى أشعر بكراهية تجاه ما يطلق عليه بالقواعد فى الشعر، إلا أن ثمة البعض منها يهمنى. فى ظنى أنه من الأفضل استعادة قسم من الأرض، التى انسحب منها الشعر عن طواعية، أو اضطر أن يلفظ منها. فإن أفلحت - فى بعض الأحيان - أن أستعيد هذا القسم من تلك الأرض، فإننى سأشعر بسعادة بالغة. ليس بمقدورى أن أقحم على أشعارى - كشعراء آخرين - شخصيتى الذاتية. وربما يكون هذا الأمر نابعاً من أن هذه الشخصية ليست قوية النفاذ (٩).

بمقدورنا عبر قراءتنا المتفحصة لأقوال الشاعرة ملاحظة وجود قدر ضئيل من الزهو والخيلاء، وقدر كبير من التواضع والوضوح، واللايقين. فتصريحاتها تكشف عن جوانب أخرى من شخصيتها: الحزن/ الفرح، المفارقة/ الجدبة. وعن سؤال صحفى: «أقرأ الشاعرة لشعراء آخرين؟» تجيب قائلة: «نعم أقرأ. لا يمكن لك يا سيدى أن تتخيل إلى أية درجة - نحن الشعراء - فى حاجة إلى تواصل مع شعر جيد آخر. هذا يساندنا فى التسابق الشريف الخالى من الحقد والغيرة» (١٠).

هذه هى السمة التالية لشخصية الشاعرة: (الصدق الظاهر فى سطور أشعارها). فالشعر لديها يمكن مقارنته بالاعتراف الصافى، المشيع بالحساسية.

الشعر عند «شيمبورسكا» هوياتها، وتعبر الشاعرة البولندية عن هذا بأفصح تعبير فى قصيدتها «فرحة الكتابة»:

الإنسان). أقرأ المعاجم، تلك المتحدثنة عن مختلف مجالات الحياة اليومية، وكتب السير الذاتية.

أين لنا أن نبحث عن إلهامات الكاتبة الحقيقية الأصلية؟ تجيب شيمبورسكا بنفسها عن هذا التساؤل، عبر قصيلتها «حب ممارسة الكتابة»:

دون رغبتى، حتى وريقة الشجر، لن تسقط
فلا التبت ينثني تحت أقدام الخيل

فعمق «ممارسة الكتابة» هو فى الوقت نفسه معاناة الإبداع:

أجد نفسى فى حاضرى أمام مشكلة؟! ودى
أنتى متعطشة لأسطر قصيلتى شامخة سامقة،
تظهر المجتمع الإنسانى بشموليته. فكل الأنشطة
الإنسانية النمطية تبدولى غير ملائمة، ولا تمس
بشكل حقيقى قاع المشكلة الاجتماعية أو
القضية الإنسانية.

وغالبًا ما يؤكد نقاد الأدب، والمتخصصون فى تحليل أشعار شيمبورسكا، أن الشاعرة متفردة فى استيعاب الانطباعات البشرية البسيطة، وصياغة الأشكال التقليدية لتتواءم وضرورة الشعر وحاجته. والشعر - بهذا المعنى - متوافق مع الكلمة. وما دامت الكلمات تتحول فى العملية الإبداعية إلى حقيقة ملحوظة، فإن الشعر يتوافق مع الواقع.

لذلك، فنحن أميل بكثير نحو هذا الواقع المركب/الدرامى فى أشعار شيمبورسكا، وليس لذلك الواقع المبسط الفكه.

هذه الفلسفة الحياتية المعروفة على نحو عام، تمثل الفكرة الأم فى إبداعات شيمبورسكا، فالشاعرة تبسعد بوضوح عن الأقوال الشعرية الجميلة، المهددة، تكتب لغة بسيطة وليست متبسطة. لغة تكاد تمثل فى معظم أشعارها لغة العامة. ومع ذلك، فهذه اللغة تحوى داخل تكوينها وبنائها تطورًا وجوديًا بليغًا. فكل قصيدة فى صيغتها المباشرة التى قد يبدو عليها السذاجة إنما هى فى الوقت نفسه تعليق،

وتؤكد شيمبورسكا بنفسها أن الإبداع ما هو إلا جزء من الواقع لا ترمى من نسيجه توصيف الحياة فى نموها الأبدى، بل تبحث فيه عن مختلف التظاهرات والقضايا الحية، والبواعث، والنتائج، وعكسها عبر رؤية المبدع وفكره.

تصبح الشاعرة البولندية فى تحقيق سعيها، ولكن ليس منذ البداية، فقصاصاتها الأولى كانت ترهص بإبداعاتها المتميز المتسم بعمقه. ومع ذلك كان ينقص هذا الإبداع نبل اللحظة؛ بل كان غير مصقول. وأهم عنصر فى إبداعات شيمبورسكا لهذه المرحلة، هو فن تكوين البيت الواحد بشكل مثالى من جهة، والتوازن الأدبى الصحيح من الجهة الأخرى. «فالبساطة» فى التناول التى قد تفهم على أنها سذاجة، أو خبرة حياتية مسطحة، ومتعارف عليها، إنما تعد أهم ما يستثير القارئ ويجتذبه لقراءة أشعارها:

حب سعيد . أ يكون هذا عادياً.

أ يكون هذا جدياً، أ يكون هذا مفيداً -

ما الذى يمثله العالم فى مواجهة اثنين من البشر

لا يريانه؟

من قصيدة «حب سعيد»

لا يوجد بيت واحد يحمل داخله حقائق متعارف عليها أو متفق عليها مسبقًا. ومع ذلك، فإن أبيات هذه القصيدة جاذبة، توظف فىنا قدرات الملاحظة؛ تلك القدرات التى أحيانًا ما تقبع فى سكرن، وتشير برؤوسها الصغيرة إلهامنا، وخيالنا. وفى ظنى أن أسلوبًا فى الكتابة كهذا لا يضع أمام الكاتبة عقبات كؤود من أى نوع فى أثناء ممارستها للإبداع. ومع ذلك، هو محصلة تفكير طويل وبحث دؤوب.

نقرأ شاعرتنا البولندية كل شئ، كل ما تقترحه مكتبات الكتب؛ فهى تعبر عن ذلك قائلة:

دائمًا ما كنت أقرأ، وربما شكّل هذا - عن غير قصد - إلهاماتى الإبداعية - وتستطرد قائلة - أقرأ لمتعة القراءة لذاتها. تجذبنى الكتب التى تتحدث عن الطبيعة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا (علم

تصنع من هذا الموقف مأساة، بل تؤدى دورها باعتبارها صاحبة قلم متفكر ساخر. فهي تدافع عن خصائصها الذاتية وخصائص البشر.

أوجد علاج يتسم بكماله، لمداواة مرض المعاناة القابعة داخل البشر الضائمين فى مواجهة حضارة اليوم، فى عالم زاهر بالتوترات والصراعات؟ لقد عاشت شيمبورسكا مرحلة صعبة من حياتها؛ مليئة بالأحداث المأساوية. فهي متيقنة من أن كلمة الشعر التى تقال اليوم ليس لها، ولم يكن لها أية صلة بشعور الرحمة. لذا، فإنها تقترح صيغة أخرى: بدلاً من النصح فإنها تسمح الألم، وبدلاً من تبنى الشعور بالشفقة تكون السخرية اللاذعة؛ وبدلاً من الشعور بالمعاناة يكون الضحك:

رغب فى امتلاك السعادة،
رغب فى امتلاك الحقيقة،
رغب فى امتلاك الأبدية،
انظروا إليه!

(مقطع من قصيدة «الأفراح المائة»).

تكتب شيمبورسكا شعراً حسب ما تملئها عليها ظروف العصر. ففى ديوان (مناشدة إلى ييتى) نجد أن الشعر الوصفى الذى ألهمته المشاكل الحيوية الآنية، يفسح مكانه لشعر انطباعى وفلسفى أقرب إلى إبداعات الوجوديين. فمركز الانتباه فى أشعارها سيظل دوماً موضوعه «الإنسان»؛ ليس باعتباره بطلاً لأزماننا، بل لكونه فرداً بيولوجياً. فهى تركز كثيراً على علاقة الفرد بجذوره الحضارية السالفة، وكذلك الحضور الشعرى للحظة العابرة، والزمن المتواصل الطويل. والشاعرة البولندية تقيم مساحة، فى مواجهة الإنسان للشوايت المحدودة التى تخذ نطاقه البيولوجى، وتاريخ وجوده. فالإنسان عند شيمبورسكا شبيه بمتحف حى للطبيعة. فالجسد تتخفى داخله ذاكرة من عاش فى ما قبل التاريخ؛ وبهذا يحيا أزماننا عدة فى وقت واحد.

تنمو رؤى الشاعرة الجديدة نمواً مطرداً بمرور الزمن، سواء كانت هذه الرؤى تاريخية أم طبيعية أم فلسفية. فالخبرات التاريخية - كما ترى - لا تمنحنا أمثلة بناءة. لم يتغير شئ، فالقوانين التاريخية لا تزال تتحدد مسارنا ونحن فى

«مانيفستو» لموقف الشاعرة فى مواجهة ظواهر دقيقة يعينها، تحيط بنا داخل العالم. فليس ثم صراخ أو انهيار أو إحباط أسود، ولا اتهامات، بل مفارقة بالغة الرقة، شديدة القسوة، لا نشعر بها مباشرة.

عند شاعرنا شيمبورسكا لا تتكرر الأفكار مرتين، بينما نكتشف عند معظم الشعراء المعاصرين تنويعات مختلفة حول موضوع واحد، يتكرر دوماً فى بقية قصائدهم: كالحب، والغربة، والكارثة... إلخ.

تقول شيمبورسكا:

أريد أن تكون كل قصيدة مختلفة عن الأخرى
وإن كنت أتمنى أن يتحقق حلم من أحلامي
يوماً ما، وهو أن أقوم بخلق هذا التنوع وذلك
التباين داخل كل قصيدة بمفردها، لتؤدى - فى
نهاية الأمر - إلى توحد فى الأسلوب والمادة
الشعرية. هذا هو هدفى من ممارسة الكتابة. ليس
التمرض لمعد أو تيمات شعورية! أتمنى أن يصل
هذا الهدف إلى متلقى أشعارى جميعها.

النضج الشعرى المتكامل:

فى عام ١٩٥٧، يظهر الديوان الثالث لها (مناشدة إلى ييتى) وهو الديوان الأول الذى تتمكن من العثور فيه على مختلف العناصر التى تشهد بنضوج فنى متكامل للشاعرة. فهذا الديوان، وما تلاه من دواوين، وبمقارنتهم بالديوانين الأول والثانى، نكتشف فيه ثراء فكر تجرئى عند الشاعرة، وهو فكر تدهشنا بطولته وفلسفته. يزيد هذا الثراء فكر الشاعرة حدة ومفارقة، فيلوح الشك فى طبيعة فكرة بيولوجية العالم، وفى قدرات البشر، ومحاولتهم الدؤوبة لتحسينه:

الحياة بلا مقدمات،
مسرح بلا بروقات،
جسد بلا مقاييس،
راس بلا أفكار.

(مقطع من قصيدة: «الحياة بلا مقدمات»).

يلوح لنا فى أشعار ديوان (مناشدة إلى «ييتى») عدم إمكان مؤلفته التوافق مع العالم كما هو. ومع ذلك، فهى لا

فقط، وهو مسار من مسارات الشعر الحديث - اليوم - الذى غدا «كالموضة».

إن إبداع شيمبورسكا الشعرى تكثف فيه مختلف التظاهرات العامة، والملاحظات الفلسفية والوجودية، التى نشهدها فى أعمال بروس^(١٣) ومان^(١٤) وجويس^(١٥)، حيث تلبسها صيغ أعمال روائية طويلة. فالاقتراب يأتى هنا فقط من الإلهامات المشتركة بين الشاعرة وهؤلاء الروائيين، فيما يخص حالة اللاقدرة على احتواء السمة الاستعارية التى يوصف بها عالمنا، ويصمت الإنسان فى مواجهتها. إنه صغير مقابل ضخامة هذا العالم، ومع ذلك يتصارع معه، متعطشاً للتعرف على أسرارهِ.

وتؤكد شاعرتنا، ليس على قدرة الإنسان على احتواء الطبيعة واحتضانها، وإنما تؤكد على فردية الإنسان التى يتسبب عنها - باعتباره (هومو/ سابنس) - الوقوف بالمرصاد ضد هذه الطبيعة:

أترى:

كالتخايل يخرج من ثقب صيفه القديمة
فلكى تتمكن من احتواء العالم المتأرجح فى قبضتنا
لا بد أن يخرج المولود الجديد من الرحم
القديم رافعاً يديه لأعلى.

(من قصيدة: «أكروبات»).

ليس، إذن، ثمة مكان للزيف، كل ما يدور هنا، يؤدى بنا إلى واقع بعينه. لكن هذا الواقع اليومى يمكن أن يكون مختلف الجوانب، طبيعياً، متخيلاً أو سالباً.

ليس سفرى لمدينة «ن»

كان منضببطاً وصول قطاره

قد كنت غارقاً لأذنيك فى سفرى

عبر الرسالة غير المرسلة

لحقت بالآ تاتى

للموعد المحقق

(من قصيدة: «محطة القطار»).

فهذا الذى يعد فى شعر شيمبورسكا أكثر أهمية هو خيالها الميتافيزيقى، وسهولة تأويلها وتفسيرها التى تخترق

العقد الأخير من القرن العشرين. فهذا القرن - وربما أكثر من أية عصور متأخرة تسبقه - يلبس الشرى الخير، يتلاعب بالحساسية الأخلاقية، ويستغل الثقة الإنسانية، ويسخر من الاتفاقيات الاجتماعية.

وتطرح شاعرتنا البولندية شيمبورسكا تساؤلات تثير الدهشة والتوقف عندها؛ تساؤلات لا تضعها فى مواجهة ذاتها، بل توجهها إلى الجنس البشرى برمته:

لم يكون كل شئ لشخص واحد؟

هذا الشخص أم ذاك الآخر؟ وماذا يفعلون؟

فى اليوم الذى يدعونه الثلاثاء؟ أفى الدار

وليس فى العُش؟

فى الجلد وليس فى قشور السمكة؟ فى الوجه

لا فى ورقة الشجرة؟

(مقطع من قصيدة «فى حالة اندهاش»).

ويحدد الناقد البولندى المعاصر أرتور سانداور - Artur Sandauer^(١٦) خصائص الشاعرة فيما يلى: «شخصية فطنة، تقف بالمرصاد ضد الواقعية الساذجة». أما الشاعر يوليان بشيبوش - Julian Przybos فيؤكد السمات الفردية المتصفة بها قصائد شيمبورسكا الشعرية، فيقول:

إن كل قصيدة لديها تعتمد على طزاجة

الملاحظة ودهشتها الأولى، حيث تستند أشعارها

على تفكير متفرد، لا يقوم على التقاط

التفاصيل وتوصيفها، الذى يخلق بدوره بنية

القصيدة الشعرية^(١٧).

هذه هى ملاحظات شاعر حول شاعرة تنتمى إلى جيل

الشباب، عندما كان هذا الشاعر حياً يرزق. وتعمك هذه

الملاحظات - عن يقين - جوهر الإبداع الشعرى عند

شاعرتنا.

فلا يذكرنا هذا الإبداع على أى حال من الأحوال

بشعر يفهم تقليدياً ولا يعامل معاملة الشعر الغنائى. ولا

يدرك بوصفه شعراً يمثل الممكن، والعادى. ولا ينظر إليه

باعتباره شعراً تعبيرياً. ولا يذكرنا بشعر يوصف بالكلمات

رمادية الواقع اليومي المادى، وتتجاوزهُ للوصول إلى واقع معين متخيل.

ففى شعر شيمبورسكا نكتشف أن حكمها غير المتغير فى مواجهة العالم والإنسان ما هو إلا حكم إنسانى. فإبداعات شيمبورسكا مناخ شعرى له خصوصيته التى تلمس الفرد، وتمس مكائته فى عالم النصف الثانى من القرن العشرين؛ قرن الذرة والكمبيوتر والمحولات الميكانيكية وغيرها. وتبحث الشاعرة عن عالم بديل آخر، يتضح أكثر ما يتضح فى قصيدتها المعنونة «أخلق العالم»، مع أنها تدرك تمام الإدراك فشل محاولاتها.

المحصلة النهائية:

تحتل الشاعرة فيسوافا شيمبورسكا مكانة مستقلة فى الشعر البولندى المعاصر، فهى تملك هبة الوعى وملكة التعبير الخلاق؛ يرتبط كل ذلك بإبداعاتها الخيالية، وقدرتها المتميزة على تكوين الرؤى الذاتية. كما أنها تدرك طبيعة الوحدة الإنسانية أكثر داخل الفضاء المحيط بنا. فتراؤها غير المحدود ينبع من تعرفها العميق للظواهر الحياتية، المنغمسة فى فكرة الدمار التى يخلقها الإنسان، ويساعد على تطبيعها.

وتأتى ظاهرة «التوترات» الإنسانية فى شعرها، من بين علامات الفرد الواحد، وتبعيته للجنس البشرى بما هو مجموع. فالشخص الحى فى شعر الشاعرة، ينبغى له أن يشعر بأنه نتاج متوج للحياة الطبيعية، غير فاقد لمقوماته الإنسانية. لكن هذا التنويع، وتلك الإنسانية المفرطة، ما هما سوى عدوين آخرين لعالم الطبيعة.

إن مكانة الإنسان المسيطرة فى العالم أجمع تبقى بواسطة شيمبورسكا جديرة بالتحاور معها. «حرصاً على تحطيم السور الذى يخوننا، إنه سور اللافهم بين البشر». فالفرد لا يريد أن يكون «طفل العصر»، ومن الأفضل له - إن كان بمقدوره - نسيان تبعات هذا الشعور. وتمثل العديد من مقولات شيمبورسكا الشعرية دفاعاً عن وجود الإنسان على المستوى الفردى، ومعايشة الفرد للحياة نفسها كهدف لذاته.

فالخلاصات الفنية للتعبير عن الواقع اليومي يمكن أن تدافع عن نفسها فى مواجهة ضراوة هذا الواقع ومرارته، وستبقى بلا ريب نعمة مناطق بعيدة يريد الفرد الوصول إليها.

والشاعرة البولندية فى هذا تقدر فيها حق قدره، فلا تستسلم لأية ضغوط خارجية. ويبدو هذا جلياً - على سبيل المثال - فى رأيها عن فكرة التعامل مع اللوحات الفنية المعبرة عن التحرر من ربة وجودية الفقر المدقع، حيث الموت، والمعجز، والوحدة، عندما لا يملك الفرد مكاناً يخترق من خلاله هذه المناطق ويتمتعها. ليست الشاعرة بعيدة عن هذا النوع من الحلول المبسطة الساذجة، لذا فهى تفكر دوماً - داخل عملها الفنى الشعرى - فى فحوى فكرة العناء الدائم لتفهم العمل الفنى بمفهومها التقليدى، ولعبة المصادفة فى الحياة اليومية، التى يصل فيما بينها نوعان من الزمن غير متلائمين: الوجود العابر، وأبدية الفن. أما الفكرة الجوهرية التى يمكن أن تنبثق من هذه المحاولات، فلا تؤكد - على الإطلاق - قيم «الخبرات» المحيطة بنا؛ فنحن معرضون دوماً وقهراً للارتجال غير المتوقع، للفهم غير المتكامل للظواهر، للجهل، للبداية.

أما لغة العمل الفنى - عند شيمبورسكا - فهى كذلك مقهورة، بفضل الترتيب والتنسيق والتنظيم المزيف المتزايد للعلامات والقواعد واللوائح المتخمة بالتصنع. لذلك، فإن العمل الفنى - بالتعبية - يكذب على الأقدار البشرية، فشاهد هوامش الحياة مشاهدة عابرة لا تتوقف عندها كثيراً. ففى الأعمال الفنية الكبرى التى لا تموت، يصمت العمل الفنى أمام مبدعه فلا يتحدث عنه.

إن الأسلوب الوصفى الغنائى لشاعرتنا البولندية يختلف اختلافاً بيناً، إذا ما قارناه بأعمال شعرية فى الشعر البولندى المعاصر؛ حيث إنها غير مقيدة بقواعد الموديل الواحد المستمسك بلوائحه، وتمزج الخفة والمرونة بالمفارقة الروائية، تشيد الدقة المتناهية للخلاصات الفنية باللغة البولندية، وتمزجها بالاستعارات المركبة، مع توصيف عادى للظواهر الإنسانية. فالشاعرة تتخذ موقفها الحر الذاتى تجاه لغة العالم المغلقة. لا تؤمن بالقيم الرسمية من ناحية، ولا تعرض على القارئ وجهة نظرها الخاصة ففرضها عليه من ناحية أخرى، كما أنها لا تحتمل «التأكيدات الدوجماتية»، وتلفظ بشدة الدور التعليمى الشربوى للفن. إن كل حكم أو رأى يقال يشوبه كثير من التحفظات. بل إن كل حقيقة قبلت قابلة للتحاور، ولابد أن يمسها جنون التشكك^(١٦)، والريبة، واللايقين، وقبل كل شئ الرغبة فى معرفة تلك الحقيقة التى لم نقل بعد!!

الهوامش:

- ١ - تشيسواف ميوزس Czeslaw Milosz : ولد عام ١٩١١، كاتب بولندي، شاعر. تلمس إبداعاته الشعرية والروائية ظاهرة الكارثة وروية العالم المأساوية والساخرة. أهم دواوينه: (شعر عن الزمان البارد) و(الحماية). لها هم روايته (وادي إيسا) وغيرها. حصل على جائزة نوبل عن أعماله الأدبية عام ١٩٨٠. قنم للقارئ المصري للمرة الأولى في المجلة الشهيرة إبداع، رقم ٨، عن عام ١٩٩٢.
- ٢ - ميرون بياوشفسكي Miron Bialoszewski: ولد عام ١٩٢٢، شاعر بولندي، اهتم في شعره بالمشاعر الإنسانية المباشرة التي يحياها بطله الغنائي كل يوم. أهم دواوينه: (تغليقات الواقع) و(ذبحه صدرية)، (تلفصل عني) وغيرها.
- ٣ - تيموش كاربوفيتش Tymoteusz Karpowicz : ولد في عام ١٩٢١، شاعر بولندي، وكاتب مسرحي. تعبر أعماله الشعرية والمسرحية عن القضايا الاجتماعية والسياسية. يتجج فيها في تقديم كشف حساب أخلاقي في مواجهة القرن الماضي. أهم دواوينه : (فلنمد إلى البيت مؤخرًا) و(القفاز الأخضر).. وغيرها.
- ٤ - جامعة باجيلونسكي بمدينة كراكوف Uniwersytet Jagiellonski : أقدم جامعة بولندية. أسسها الملك كاجيميج الأكبر عام ١٣٦٤.
- ٥ - هنريك شينكفيتش Henryk Sienkiewicz (١٨٤٦ - ١٩١٦): واحد من أهم الكتاب الروائيين البولنديين والعالميين، مؤلف روايات تاريخية، من أهمها: الثلاثية: (النار والسيوف) - (الفيضان) - (السيد فودوفسكي). والرواية ذاتمة الصيت: (كوفاديس)، وغيرها من القصص الطويلة (رواء الخبز) و(بانيك الموسيقي)، حصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٥.
- ٦ - فولديسواف ريمونت Wladyslaw Reymont (١٨٦٧ - ١٩٢٥). كاتب روائي بولندي، يمثل التيار الواقعي في الرواية البولندية. من أهم أعماله: (الفلاحون)، وقد حصل على جائزة نوبل عنها في عام ١٩٢٤، و(أرض الليماد) و(التقوس للكسور) وغيرها.
- ٧ - تشيسواف ميوزس: انظر الهامش رقم (١).
- ٨ - حوار صادر في مجلة صدى كراكوف رقم ١١٣ عن عام ١٩٦٢.
- ٩ - انظر هامش (٨).
- ١٠ - المصدر السابق.
- ١١ - أرتور سانتاوار: ولد في عام ١٩١٣. ناقد أدبي بولندي مهم. كاتب روائي، مترجم أدبي. أخذت هذه السطور من مقاله المنشور في المجلة الشهرية: (الفنانية والمنطقية) عام ١٩٦٩.
- ١٢ - جوليان بريوش Julian Przybos (١٩٠١ - ١٩٧٠): شاعر بولندي، كاتب، يعود نصريه هذا إلى المجلة الشهرية: (نولفا كولتورا - الثقافة الجديدة) عام ١٩٦٢.
- ١٣ - مارسيل بروت Marcel Proust (١٨٧١ - ١٩٢٢) كاتب روائي فرنسي لروايات شبه تاريخية أهم أعماله على الإطلاق (البحث عن الزمن المفقود).
- ١٤ - هنريك مان Henryk Mann (١٨٦٥ - ١٩٥٥): روائي ألماني. أهم أعماله (الجيل السحري)، و(شباب هنريك الخامس) وغيرها.
- ١٥ - جيمس جويس James Joyce (١٨١٥ - ١٩٤١): كاتب أيرلندي. من أهم أعماله الروائية: (أوليس) و(لوحة فنان في زمن الشباب).
- ١٦ - يانوش ليجزا Janusz Ligeza : كتب بقلمه مقدمات لسواين أشعار الشاعرة ف. شيمبورسكا. وأهم هذه المقدمات على الإطلاق مقدمته لديوان (أسية مؤلفة).

المراجع الأجنبية:

(أ) الكتب

- 1 - Kleiner Janusz, Maciag Wlodzimierz .
- Zarys dziejow Literatury polskiej, Warszawa 1990.
- 2 - Praca zbiorowa - "Sto wierszy polskich", Krakow 1982
- 3 - Praca zbiorowa - "Bez tej milosc nie mozna zyc", Warszawa 1984.
- 4 - Praca zbiorowa - "Literatura polska" Warszawa, 1984.
- 5 - Kajiński Witold - "Poezja naszego wieku", Warszawa 1989.
- 6 - Wisława Szymborska - "Wieczor autorski", Warszawa 1993.

(ب) المجلات والجرائد اليومية

- 1 - Poezja 3 (229)/ 1985.
- 2 - Liryka i Logika - 1969.
- 3 - Nowa kultura - 39/ 1962.
- 4 - Polityka - 41 (2058), 12. 10. 1996.
- 5 - Gazeta Wyborcza - 232, 4. 10. 1996.

اثنى عشرة قصيدة

للساعرة البولندية

فيسواشا شيمبورسكا

نوبل ١٩٩٦

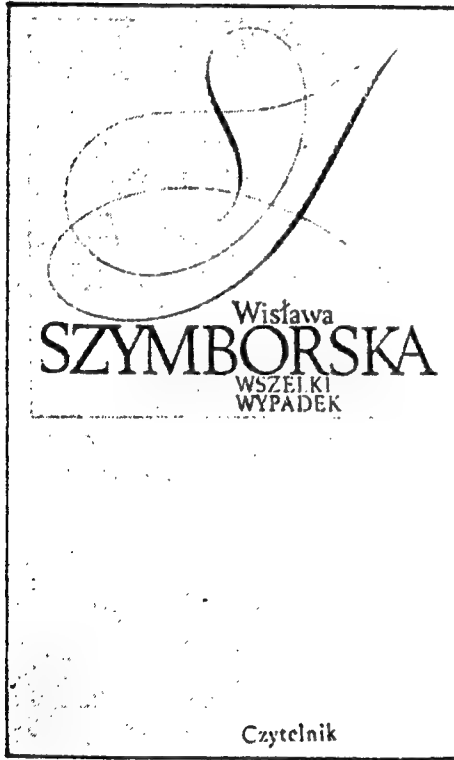
اختارتها: دوروتسا مـتـولى

ترجمها: هناء عبد الفتاح*

* أقدم بالشكر للشاعر ولید منیر الذی شارك فی الصیافة العربیة لهذه القصائد (المترجم).

القصيدة الأولى:

كالأيدروجين والأكسجين
والبطلجية، كالكلور والصودا
كالرجل الذي يهوى مغازلة النساء
الازوت في الأبخرة الراقصة
تتساقط، تتطاير
تتناثر تحت القبة
أنت هنا تبكين، وهم يتضحكون
أمسية موسيقية صغيرة
من أنت أيها القناع الجميل؟!



L'édition polonaise du recueil
des poésies A tout hazard

القصيدة الثالثة:

على أى حال من الأحوال

كان يمكن أن يحدث هذا.
كان ينبغي أن يحدث هذا.
حدث هذا مبكراً. متأخراً قريباً. فيما بعد.

ما اسمك يا امرأة؟
- لا أعرف.
متى ولدت، ومن أى مكان جئت؟
- لا أعرف.
لم حشرت مخبأ في الأرض؟
- لا أعرف.
منذ متى تخبئين؟
- لا أعرف.
لم عضضتني في إصبع الإبهام؟
- لا أعرف.
أتدركين أننا لن نؤذيك؟
- لا أعرف.
إلى أى ناحية تنحازين؟
- لا أعرف.
نحن الآن في حرب. عليك أن تختاري؟
- لا أعرف.
أما تزال قريبتك قائمة؟
- لا أعرف.
أهؤلاء أطفالك؟
- نعم!

القصيدة الثانية:

حركة

أنت هنا تبكين
ولكنهم يتربصون هناك
هناك يرقصون عبر دموعك
ويلهون
هناك المرح
هناك لا يعرفون شيئاً
أى شيء
حتى ومضات المرايا
حتى لهب الشموع
السلام، والمعرات تحت المظلات الواقية
كانها «حواشي» إيماءات
في الروح

حدث هذا.. ليس لك.

أنقذتَ لآنك كنت الأول.

أنقذتَ لآنك كنت الأخير.

لآنك كنت بمفردك . بالبشر جميعاً. بذات اليمين .

بذات اليسار

لأن الأمطار هطلت. لأن الظلال سقطت.

لأن طقساً مشمساً قد ساد المناخ.

للحظ السعيد كانت ثمة غابة.

للحظ السعيد لم تكن ثمة أشجار.

للحظ السعيد ثمة قضبان حديدية؛ خطاف، عرق خشب، فرملة،

طريق مائل، ملليمتر، ثانية من الزمان

للحظ السعيد، شفرة حلالة تبحر فوق الماء

والمحصلة.. لآن.. ومع ذلك.. ورغمًا عن ذلك

ماذا يمكن أن يحدث لو كانت ثمة يد، قدم،

مجرد خطوة، مجرد شعرة

نحو الظروف الطارئة

إذن أنت موجود، تأتي مباشرة من تلك اللحظة المائتة؟

كانت للشباك عين واحدة، وأنت عبر هذه العين؟

لا أعرف الاندهاش، ولا أعرف الصمت أمام ما يحدث

فاصغ إلى،

كيف تجعلنى دقائق قلبك أسرع؟

القصيدة الرابعة:

فى حالة دهشة

لم يكون كل شىء لشخص واحد؟

هذا الشخص أم ذاك الآخر؟ وماذا يفعلون؟

فى اليوم الذى يدعونه الثلاثاء؟ أفى الدار وليس فى العُش؟

فى الجلد وليس قشور السمكة؟ فى الوجه لا فى ورقة الشجرة؟

لم حدث ذلك شخصياً ولمرة واحدة؟

وبالتحديد فوق الأرض؟ عند النجمة الصغيرة؟

بعد كل تلك الحقب المتعاقبة من اللاوجود؟

ثمناً لكل الأزمان، وثماناً لكل النباتات المائتة؟

تحديداً الآن؟ لحماً ودماً؟

ذاتها بذاتها.... ما الذى

ليس دانيًا ولا حتى بعيداً مائة ميل عن مكاننا هذا؟

ليس بالأمس ولا منذ قرن من الزمان

أجلس وأنظر فى الزواية المظلمة

هكذا كأن رأساً تشرئب

إلى صراخ يصدر عن كلب ذى عينين محدقتين .

القصيدة الخامسة:

انطباع عن المسرح

السادس هو الفصل الأهم فى المساة :

القيامه ومشاهد المعارك ،

تعديل الباروكات ، الأزياء الفخمة ،

نزع السكين من الصدر ،

حل المشنقة من الرقبة ،

الوقوف المنتظم فى صف واحد ما بين الأحياء

الوجوه للنظارة

التحيات زرافات ووحداً :

الكف البيضاء فوق القلب الجريح ،

المنتحرة تضع القدم خلف القدم تحية ،

الميل بالراس التى قُطعت منذ قليل

التحيات الثنائية.

الغاضب يمنح ذراعه للطبيب،

الضحية تنظر بعشق فى أعين الجلاء ،

المتعرد بلا كراهية يتحرك جنباً إلى جنب مع الطاغية

أولئك الذين يدوسون أحذيتهم الذهبية

ينثرون الحكم الأخلاقية من تحت استدارة ثيبتهم .

التهيب الثابت ، لبدء البداية من جديد .

فمجرد التفكير فى أنهم خلف الكواليس ينتظرون فى صبر ،

لا يخلعون الأزياء ،

لا يمسحون أصابع الماكياج ،

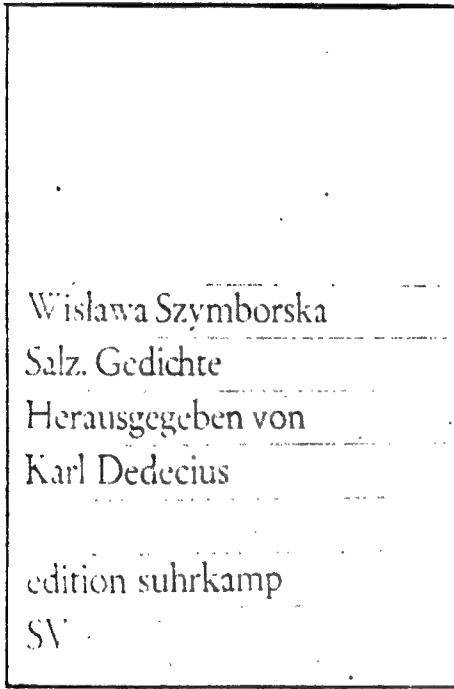
كل هذا يثيرنى أكثر من كلمات مأساة

وفى حقيقة الأمر ، فالشىء السامى هو إسدال الستار

وذاك الذى يرى من تحت حوافها فوق الخشبة :

فالأطفال الرائعون يولدون دون مساعدة هذا الحب
فضلا عن أنه لم يشغل الأرض عن كثرة نسمااتها
نادرًا ما يحدث هذا.

فهؤلاء البشر الذين لم يعانقوا هذا الحب السعيد
يؤكدون أن الحب السعيد لا يوجد .
مع عقيدة كهذه سيتعلمون على نحو أسهل
كيف يحيون
وكيف يموتون !



Couverture de l'édition allemande des
poésies de Wislawa Szymborska

القصيدة السابعة:

الحياة بلا مقدمات

الحياة بلا مقدمات ،
مسرحة بلا پروفات ،
جسد بلا مقاييس ،
رأس بلا أفكار ،
لا أعرف الدور الذي سأؤديه
أعرف فقط ، أنه دورى ، الذى لا يتغير .

حيث تلتقط الزهرة من الأرض، يدٌ مسرعة
حيث تلتقط الأخرى من هناك السيف المتداعى
عندئذٍ فقط تقوم تلك اليد الثالثة... الخفية
بمهمتها :

حيث تمسك بعنقى فى قوة .

القصيدة السادسة:

حب سعيد

حب سعيد. أياكون هذا عادياً ،
أياكون هذا جدياً ، أياكون هذا مفيداً -
ما الذى يمثله العالم فى مواجهة اثنين من البشر،
لا يريانه؟

متساميان، بل سبب،
اثنان من ملايين ، لكنهما موقنان
أن ما حدث كان ينبغى له أن يحدث - مقابل ماذا ؟ لا شئ .
النور يتساقط من اللامكان -
لم يتساقط على هذين، وليس على الآخرين ؟
أهذا يخجل العدالة ؟ أجل .
أهذا يهز تراكم المبادئ الحانية ،
يرمى من القمة بالرسالة الأخلاقية ؟ يهزها ويخلطها .

فلتتظروا نحو هذين السعدين :

لو أنهما تقنعا حتى قليلا ،
مثلاً دور التعيسين ، مانحين الأصدقاء القوة !
فلتصفوا كيف يضحكان - بطريقة محرجة .
أى لغة يتحدثان - لقد فهمت ظاهرها .

يصعب تخيل ما كان يمكن أن يحدث ،

لو أنهما أصبحا مثلاً يمكن احتذاؤه
ما الذى يُتوقع أن ينظر إليه الدين ، الشعر
عن أى شئ تتذكر ما هو جدير بإيقافه .

حب سعيد. أهذا ضرورى؟

الأدب والتعقل يأمران بأن نصمت تجاههما
مثلاً يتحدثون عن فضائح الأسر الأرستقراطية .

القصيدة الثامنة:

كتابة السيرة الذاتية

ما الضرورى ؟

لابد من كتابة مذكرة ،

وتكون السيرة الذاتية ملحقة بها

ومهما كان العمر طويلاً

فعلى السيرة الذاتية أن تكون قصيرة.

الالتزام بالخلاصة وتصنيف الحقائق .

المناظر الطبيعية للبلدان ، عناوين

وتهتز الذكريات فى توارىخ ثابتة .

من مختلف قصص الحب لا تكتب سوى تلك التى انتهت بالزواج ،

ومن الأطفال لا يكتب إلا المولود

فالأهم هو من يعرفك أكثر من هذا الذى تعرفه .

أما الأسفار فلا تدون إلا تلك التى تكون خارج البلاد

التبعية لشيء ، ولكن دون لماذا

الاعتراف دون معرفة السبب

اكتب بالطريقة التى تؤكد أنك لم تتكلم مع نفسك طوال حياتك

أنك عبرت نفسك من بُعد

أعبر صمت الكلب ، القطط والطيور ،

ذكريات الأمتعة الباقية، والأصدقاء، والأحلام.

أعني: الثمن دون القبحة.

والعنوان أكثر أهمية من المضمون .

فرقم الحذاء أهم من اتجاهه وإلى أين يسير .

فهذه الصور الفوتوغرافية مائلة

تحسب شكلها وطريقة تكوينها وليس

ما يُسمع عنها

ما حالك ؟

أزير المكائن تمضغ الأوراق .

حول أى شيء ، تدور المسرحية ،

لابد لى من التنبؤ بذلك ، من خشبة المسرح .

إنه نسق مضلل لاحترام الحياة ،

فإيقاع الأحداث مملّى على، أتحملة بمشقة .

أرتجل ، ولكن الارتجال يدفعنى إلى القىء .

أتعثّر فى كل خطوة بأشياء مجهولة .

أسلوب وجودى، ينغمز فى محدوديته

بواعثى ما هى إلا مجرد هواية.

فالتردد الذى يفسرنى ، إنما هو أكثر تحقيراً لى .

وهذه الحدود المتصالحة ، كم أشعر ببشاعتها .

فالكلمات لا تنسحب ، ولا الحركات ،

للنجوم غير المعدودة ؛

فالسمة مثل «المعطف» عندما تحكّم أزراره فى مفترق الطريق

وهذه هى المحصلة المحزنة، لهذه المفاجأة .

لو أن يوماً واحداً من أيام الأربعاء

لو أن يوماً واحداً من أيام الأربعاء قمت

بتدريباتها مبكراً ،

ولو أن يوماً واحداً من أيام الخميس

تكرر مرة أخرى!

لكنّ يوم الجمعة يأتى ، من

كاتب سيناريو غير معروف

فهل هذا أمر طبيعى، إننى أسأل :

(بصوت مبجوح ،

إنهم حتى لم يمنحونى فرصة للنحنة).

إنى أفكر بشكل ينقصه الإيمان ، التفكير

بأن هذا ليس إلا امتحاناً عابراً

موضوع فى فضاء فوضوى . كلاً .

تقف فى داخل الديكورات ، وأرى كم هى قديمة .

لقد أدهشتنى الدقة فى صنع جميع قطع الإكسسوارات .

خشبة المسرح الدوار تتحرك منذ لحظات طويلة .

بجوار مصادر الإضاءة ، تلك ، تبقى هذه البقع السماوية .

آه ، ليس ثمة شك

فى أن هذا هو العرض الأول .

ومع كل ما أفعله ،

يتغير فى شكل الذى فعلته من قبل.

ما الذى يحملونه فى أياديهم - صِفْ هذه الأشياء .
 ما الذى يملكونه فى عيونهم - تهديد ؟ رجاء ؟ وما هو ؟
 أتتحدثون فيما بينكم عن الطقس ؟
 عن الطيور ؟ عن الأزهار ؟ عن الفراشات ؟
 من ناحيتهم ألا توجد ثمة أسئلة محرجة ؟
 وأنت ما إجاباتك عن أسئلتهم ؟
 هل يصبح صمكتك الظاهرى بديلا عن الإجابة ؟
 وتغير - عن قصد - موضوع الأحلام ؟
 فهل توقظه من أحلامه فى الوقت المناسب ؟!

القصيدة العاشرة:

الصورة الفوتوغرافية الأولى لهتلر

من هذا الطفل الذى يرتدى قميصه ؟
 إنه الطفل «أدولف» ابن عائلة «هتلر» !
 أسيكبر ويغدو دكتورا فى القانون ؟
 أو مغنى «تينور» فى أوبرا فيينا ؟
 من صاحب هذه اليد الصغيرة ؟ من صاحبها ؟ الآن ، العين ، الأنف ؟
 من صاحب هذه المعدة المترعة باللبن ؟ ما زلنا لا نعرف :
 عامل طباعة ؟ تاجر ؟ قسيس ؟
 إلى أى مسار تتجه هذه الأقدام المضحكة ؟ إلى أين ؟
 إلى البستان ؟ إلى المدرسة ؟ إلى المكتب ؟ إلى الزواج ؟
 أيتزوج ابنة رئيس الحى ؟

«بوبو»، أيها الملاك ! فتات الخبز ، شعاع
 عندما جاء إلى هذا العالم فى العام الماضى ،
 لم تنقص العلامات فى الأرض ولا فى السماء :
 الشمس الربيعية ، فى النوافذ زهور «البيلارجونيا»
 موسيقى «صندوق الدنيا» تصدح فوق أرصفة الشوارع
 نبوءة متفائلة فى وريقة وردية ،
 وقعت قبل الميلاد بلحظة، عندما تنبأ الحلم للام :
 ترى الحمامة فى الحلم - وهو نيا سار
 تُمْسِكُ به - سيأتى الضيف الذى انتظروه طويلا .
 طرقات على الباب ، مَنْ هناك ؟ - قلب «أدولف» يدق الباب
 «البيرون»، «الحفاضة»، مريلة، شُخْشِيخه



القصيدة التاسعة:

اتفاقية سرية مع الأموات

ما الحدود التى حلمت فيها بالأموات ؟
 أفنى معظم الأحوال تفكر فيهم قبل النوم ؟
 من الذى يلوح فى أفق حلمك بداية ؟
 أهو دائما ذلك الشخص نفسه ؟
 الاسم ؟ اللقب ؟ اسم المقبرة ؟ تاريخ الوفاة ؟
 أى التفاصيل يستحضرونها ؟
 أهو التعارف القديم ؟ أمى صلات القربى ؟ الوطن ؟
 أيتكلمون عن المكان القادمين منه ؟
 ومن يقف من خلفهم ؟
 ومن ذا الذى - فضلا عنك - يحلم كذلك ؟
 أوجوههم قريبة الشبه بصورهم الفوتوغرافية ؟
 آأصبحوا أكثر سنا تحت تأثير السنوات ؟
 أمى وجوههم ممثلة ؟ بأثثة ؟
 قتلى ؟ أم أنهم استطاعوا تضميد جراحهم المتخنة ؟
 أيتذكرون دوماً من قتلهم ؟

الطوية بشكل مهمل، فى نقط، فى خطوط، فى حواف على شكل زهور
على شكل مربعات الشال
ذاك الذى سيقى - فجأة - عمرًا أطول.

القصيدة الثانية عشرة:

حول الموت ولكن بلا مبالغة

لا يعرف الهذر
ولا النجوم ، ولا الجسور ،
ولا غزل المنسوجات
ولا التنقيب فى المناجم ، ولا زراعة الحقول
ولا بناء السفن ، وطهى الحلويات .

إن كلماتنا حول خطط الغد
يقتحم الموت نهايات مقاطع هذه الكلمات
حيث لا يتحدث عن موضوعنا

إنه حتى لا يعرف

ما تنهض عليه مهنته :

فليس هو بقادر على حفر حفرة ،

ولا صنع نعش

وليس فى وسعه تنظيف المكان بعد إتمام الحدث

صار مشغولا بفعل القتل ،

ينسى القيام بذلك على نحو متقن،

يقترفه بلا نظام ولا مهارة .

كأن الموت يتعلم - فى كل منا درسه الأول

يصل إلى ذروة الانتصارات

وكثير من الانكسارات

أهدافه غير صائبة ،

ومحاولاته يقام بها من جديد !

أحيانًا تضعيق قواه ،

ليس بإمكانه أن يصيب ذبابة فى الهواء

ولا دودة واحدة

يخسر السباق معها عندما يسير على طريقته .

هذه النباتات الدرنية والبقوليات ،

أما الفنى الصغير، فينبغى أن تحمد الرب على سلامة صحته، وينبغى
طرق الخشب حتى لا يحسد

إنه قريب الشكل من والديه، من القط فى السلة،

قريب من الأطفال الآخرين بصورهم الفوتوغرافية فى اليوماء أخرى .

وبعد ، لن نبكى الآن فى هذه اللحظات ،

السيد المصور خلف رداءه الأسود

سيعلم: «استعد للتصوير

١ - ٢ - ٣ بستريك»

«أتيليه كرينجر» شارع جرابين، مدينة براونين،

و«براونين» ليست بمدينة كبرى ، بل هى مينة محترمة ،

ذات أصول عريقة ، وجيران موثوق بهم ،

رائحة الجاتوه ، والصابونة الداكنة

لا يسمع نباح الكلب ، وخطوات القدر .

أما مدرس التاريخ ، فيحلُ الياقة، ويتئاءب

حول كراسات التاريخ.

القصيدة الحادية عشرة:

ملابس

تخلع ، تخلع ، تخلعون

المعاطف ، السترات ، أطعم الثياب ، البلوزات

من الصوف ، القطن ، القطن الصناعى ،

الجنولات ، السراويل ، الجوارب ، الملابس الداخلية ،

توضع، تُعلّق، ترمى على

مساند الكراسى ، أجنحة البارافانات !

يقول الطبيب : حتى الآن ليس الأمر بخطير ،

رجاء ارتدى ملابسك، استرح، فلتسافر ،

تناول هذا الدواء - إذا تطلب الأمر - قبل النوم، بعد الأكل،

فلتزرني بعد شهر ثلاثة ، بعد عام ، بعد عام ونصف !

أتدرك الآن ؟! اعتقدت أن الأمر خطير ، ونحن قد خفنا

وأنتم قد خفتم ، وهو قد ارتاب فى الأمر !

حان الوقت لشد الوثاق ، باليدى المرتشتين ، والإغلاق

يشد وثاق ، يشبك، يفتح ينغلق ، يطوق

الأحزمة ، الأزرار ، أربطة العنق ، الياقات

وتُشدُّ من القفاذات ، من الحقايب ، من الجيوب .

بل غالبًا ما ترفع منها أشجار سامقة فى الأفق .

من الذى يعلن أن الموت أقوى الأقوياء ،

أنتَ نفسك دليل حى ،

على أنه ليس كذلك .

ليس ثمة حياة كهذه

يمكن أن تكون - ولو للحظة - قابلة الموت .

فالموت

دائمًا ما يأتى بهذه اللحظة السالفة متأخرًا

عبيًا يمسك على نحو عنيف بمقبض اليد

لباب غير مرئى .

فمن أدرك هذه اللحظات.. أدرك

أن الموت ليس بقادر أبدًا على اختطافها .

قرون الاستشعار ، الزعانف ،

الكائنات ذوات القصبة الهوائية .

ريش الطيور المستفزة لجذب إناثها ،

وجلود الحيوانات الشتوية الجديدة

يشهد كل هذا على تأجيله

لعمله البطيء .

فالرغبة الشريرة لا تكفى

وحتى مساندته له فى الحروب والانقلابات ،

ما زالت ضئيلة إلى وقتنا هذا

فالقلوب تطرق البيض من داخله

تنبت الأعمدة الفقرية للرضع

ومن الحبوب تزدهر الوريقتان الأوليان

كتابخانه
بنیاد واران



آفاق نقدية



مدخل إلى قصيدة النثر

١. من النثر الشعري إلى

قصيدة النثر

سوزان برنار*

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح - فجأة - في حديقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت - في ذلك - إلى تربة ملائمة، أعني إلى أذهان تؤرقها - بشكل واع تقريباً - الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت - أيضاً - إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعري، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلي الذي مهد لجمي قصيدة النثر. فعبير المجادلات التي نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضروري بين الشعر والنظم. ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكن - ببطء، وعبر عدة محاولات - من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك سنتقل من النثر الشعري، الذي لا يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التي هي - قبل كل شيء - «قصيدة». وسياق هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتنفصل هنا لتتلاقى في مكان آخر. لذا، فإنني أود الإشارة -

النثر الشعري وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما - رغم هذا - متماسان، ففيهما تبدى الرغبة نفسها في التحرر، واللجوء نفسه إلى طاقات جديدة للغة. فكيف تم العبور - فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين - من النثر الشعري، الذي كان لا يزال غير عضوي، إلى «قصيدة النثر» التي اعتُبرت نمطاً أدبياً حقيقياً؟ أعتقد أنه لا غنى - فيما أعتقد - عن الإشارة إلى ذلك هنا.

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية "Aperçu Historique"

من كتاب Le Poème en Prose avant Baudelaire: Suzanne Bernard, Le Poème En Prose De Baudelaire Jusqu'à nos Jours, Librairie Nizet, Paris. ونشر في هذا العدد الجزء الأول من المقال بعنوان: من النثر الشعري إلى قصيدة النثر على أن نواصل في العدد القادم نشر الجزء الثاني. ترجمة راوية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. نقوم حالياً بإنتاج الترجمة العربية الكاملة للكتاب. وراجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

على الأقل - إلى هذه التيارات الرئيسية التي انجذبت من الشعر - أكثر فأكثر - في اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثرى» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بديهياً أن الشاعر - بحكم تعريفه - هو من يكتب الشعر المنظوم. فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعر لا تزال فكرته ترتبط - طبقاً لأصوله (شعر «غنائى») - بأصول الغناء الموزون. ولا بد أن نذكر - هنا - أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر.

الآيات هي أطفال القيثارة

ولا بد من غنائها لا قولها

كما قال «لاموت»، وكان يعتقد أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذى ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخضع - طوال هذه المدة - إلى عبودية الإيقاع الموسيقى. ففى الأشعار المغناة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التي تتضح فى نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفى لصالح النبرة الموسيقية: فقد «غنت» العصور الوسطى كلها الآيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الآيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب «ج. لوت» الجديد هذا المفهوم تماماً^(١).

وقد استمر هذا الإنشاد «العددي» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى. ويعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنوعات فى إلقاء الشعر^(٢). وسيكون أقول هذا «الغناء الرتيب» فى الإنشاد - الذى سيتحسر عليه فولتير^(٣) - أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعى، وله «الشكل المريح» المتمثل - شعرياً - فى البناء الثنائى للوزن السكندرى^(٤). وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه - بتغيير مفاجئ فى النبرة - على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذى يقوله مثيريدات:

لقد تحاببنا.. أيها السيد، كم تنقلب سحتكم^(٥)!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسى سيصبح - منذ ذلك الحين - تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب

الصوت، وللجملة على حساب الوزن. وسيتزايد - بهذا المعنى - اقتراب الشعر من النثر. وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم - على نحو ما أوضح «د. مورنيه» حتى نهاية القرن الثامن عشر^(٦)؛ وسترى «لاهارب» يملن سخطه على «روشير» الذى - بحجة تنوع انسجام الآيات - يقوضها، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها، وهو ميزتها»^(٧). ولن نؤكد كثيراً أهمية هذا التحول الذى يقول عنه «لوت» إنه «لن يكون له مثيل إلا فى تحولات الرومانتيكية»^(٨). فهل كان يمكن لتحرير الشعر (الذى يمكن أن نرى مظهره آخر له فى الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين وموليير) أن يمضى - عندئذ - إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التماثل الجميل، كانوا لا يزالون فى حالة قوة بالغة، فى عصر لويس الرابع عشر؛ وينبغى انتظار الرومانتيكية كي نرى - حقاً - «تفكيك» البحر السكندرى، ربما - أيضاً - لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان «القواعد»^(٩). وعندما استدعى موجة حديثة - خلال «الشجار» الشهير - أنها تنكس الشعر الكلاسيكى، فإنها تستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعري) محله.

وثمة واقعة جديرة بالملاحظة: ففى كل العصور التى ظهرت فيها العقول الاستقلالية فى الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية فى مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقتين مختلفتين فى اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذى تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلي النهائى عن النظم لصالح الشعر النثرى. تطویر، أو ثورة. ولسوف ندرك «زمن» التردد نفسه بين الشعر المتحرر والشعر النثرى، فى كل مراحل التحرير التدريجى للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السريالية. وتشكل هذه المجهودات «نهايات قصوى» فى منحى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيدة النثر تجتذ نفسها - كل مرة - مهجورة فى النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذى يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر - وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة - حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر، يتواجدان معاً، وأحياناً ما يمتزجان.

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن مخطئاً - يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة، والانسجام^(١٥).

وعبثاً حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتمييز المقدس بين الأنواع، والإعلان - بقلم «الأب ديفونتين»^(١٦):

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخل عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر - جدياً - إلى النثر الشعري، على نحو ما حدث مع «تليماك».

لم يكن قد حدث شيء من ذلك. فقد أعلن الكتاب - بحماس غامر - أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون^(١٧)، واندفعوا في إثر «فنيلون» ليكتبوا أشعاراً ملحمية نشرة: سنجد قائمة بها، مع التعليق عليها، في أطروحة ١٨ - شيريل^(١٨).

وبدا من الممكن كسب المعركة - مقدماً - ضد نظم الشعر، في قرن كان الشعراء «الكبار» يدعون «روسو» و «لى فران دى بومبيين» و «لوربان»، وحيث كان الشعر الفرنسى أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيسر من جراء نزوعه إلى التجريد، واقتصر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحاً بلا لون. والمؤسف أن النثر الشعري استعار من الشعر - على وجه التحديد - كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر زيفاً، من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامى، والتوريات الأنيقة، والكليشيهات الفخيمة. والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل «جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد» من تأليف «يتوبيه» (١٧٦٧)، و «أنكا Incas» التى قام «مورمونتييل» بضبط وزن نثرها الهادئ فى أبيات ومقاطع شعرية^(١٩) (١٧٧٧)، أو العمل الشهير لـ «الأب دى ريراك»: «ترتيلة إلى الشمس» (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وتذكر لماذا يعلن السويسرى «ديشرنى» باستياء - بعد أن استوعب «ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكون، قصيدة نشرة» - أنه «إذا ما كان الهذيان الشعري يمكن الكشف عنه فى القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجى»^(٢٠)! وإذ هرب «فنيلون» إلى الطبيعى:

لقد شهدنا المرحلة الأولى فى طريق تحرير الشعر، ولنا أن نلحق بها بضع تجارب غريبة لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو - الآن - كحدس خج: ول «الشعر الحر» الرمزي، لكنها كان من المقرر أن تظل فى وضعية المحاولات المعزولة^(٢١). وبقي لنا أن نرى كيف تقود روح التحرر نفسها - فى العصر نفسه - إلى البحث فى النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شيء يتواكب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضاً ضعف الشعر العروضى فى القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لقدم هذا النوع الأدبى، الأكثر حرية، والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذي لن يكون سوى قصيدة النثر.

تليماك وهجمة الحداثيين

فى العصر الذى ظهرت فيه «تليماك»، منح «بوالو» و «الأب دى بو»^(٢٢) - أيضاً - اسم «قصيدة النثر» للروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يتخطانا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبداً، مثل تلك القصائد - على سبيل المثال - التى نسميها روايات.

ذلك ما يقوله «دى بو» فى «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوفاً» من الشعر. واعتقد أنه انطلاقاً من «تليماك» - بالتحديد - توجهت الرواية، عمداً، نحو الشعر؛ وهو زعم اعترف به «فنيلون» الذى يعتبر مؤلفه - الذى قدمه الناشر باعتباره تكملةً لأنشودة الأوديسة (الرابعة) - كـ «سرد خرافى فى شكل قصيدة بطولية، مثلما فى قصائد هومير وفرجيل»^(٢٣). هذه الرغبة الواعية فى بث الشعر فى النثر كانت - فى بدئها - خميرة ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك - حقاً - خلال الـ «مشاجرة الشهيرة» ورفعوا «تليماك» كأنها راية الثورة، واندفعوا - بقيادة «هودار دى لاموت»^(٢٤) المتحمس - للهجوم على قلعة القافية، المنية حتى هذه اللحظة. وقدم «فنيلون» - بنفسه - المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام - فى «خطاب إلى الأكاديمية» (١٧١٤) - بالفصل بين الشعر والنظم^(٢٥)، وعندما تكفل بقضية القافية:

للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع - في جميع الحالات - أن «ترتد نوب الشر دون أن تموت»، حسب نظرية «فاليري»^(٢٣)؟ (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بألا يتعرفوا - أبداً - على شعر «إيدا-Ed-das» أو التوراة). ألا يمكن أن نؤيد - على النقيض من ذلك - ومثلما فعل «ر. شواب» ببراءة أن «وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة»^(٢٤)؟ إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتنافر شكل ما يستخلص من «استدارة الأشكال المنظومة شعراً»، ليصبح - بذلك - أكثر توتراً وحيوية؛ فثمة العديد من العناصر الشعرية التي تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة»، التي تبث خلالها قصيدة النثر - فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ - قريحة شعرية بالغة الخصوصية، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و«فيكتور سيغالان».

وعلى أية حال، فإنها لحقيقة أظهرت كل دلالاتها ترجمات النثر في القرن الثامن عشر؛ فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقي في «إيدا Eddas» و«أوسيان Os-sian»، ولدى «يوج Young» *** حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسي، أكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسانحي جانباً الترجمات النثرية الكثيرة التي قام بها في هذا العصر - مؤلفون قدامى؛ فعلاوة على أسلوبها الرديء، في كثير من الأحيان، وصياغتها الموغلة في التقليدية^(٢٥)، فهي تمثل مظهراً أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة في النثر.

ويسترعى الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثاني كله من هذا القرن؛ أولاً

والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادي»^(٢٦)، وقع منافسه فريسة الخطابة والاستسهال؛ فلم يدركوا أنه لا يكفي - لإبداع أعمال شعرية - إلصاق الزخارف المصطنعة على النثر.

وترجع أهمية هذه المحاولات - مع ذلك - إلى أنها تظهر الفصل الذي حدث، في القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم؛ فقد أصبحت الأذهان والأذان مهياًة - من الآن فصاعداً - للبحث عن المتعة الشعرية في مكان آخر غير الشعر المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات - على نحو خاص - هي التي جعلت فكرة «شعر نثرى» مألوفة للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريفو» إثبات عدم ضرورة القافية للشعر، قدم - برهاناً على ذلك - «نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعري، التي نقلت إلى لغتنا - دون مساعدة القافية - كل جماليات الشعر الأجنبي»، وأوضح أن «ترجمة الأب سانادون لقصائد «هوراس» الغائية، وترجمة ميرابو لقصائد «تاس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميلتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفأة»، فهذه القصائد موزونة، رغم أن هذا الرز غير منتظم^(٢٧). وهي ملاحظة ذات أهمية كبرى؛ فنحن نلمس هنا - في الواقع - واحدة من أهم النقاط الأساسية لعملية «تفكيك النظم» عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر - في هذه الترجمات - عن إرضاء الطموحات الشعرية التي لم تجد ما يشبعه في التمارين الشكلية الخالصة لناظمي الشعر، ومارس الكتاب الفرنسيون - عبر الترجمات - المحاولات الأولى في «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التي تكمن في أن القافية والوزن ليسا كل شيء في القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة - وما سيميه «بو» بـ «وحدة الانطباع» - هي، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. وبالقطة، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد حقيقة أن الشكل - في القصيدة - ليس أمراً ثانوياً، بل هو رئيسي. ولكن، ألا نبالغ كثيراً - رغم هذا - عندما نرجع كل شيء إلى الخصيصة الشكلية

* إيدا Eddas: ديوان شعري للشعالب الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندنافية القديمة.

** «أوسيان Ossian»: مقتطفات من الشعر القديم، جمعت من مرتفعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و«الإرسة Erse»، في القرن الثالث.

*** يوج Young: إدوارد يوج، شاعر بريطاني (١٦٨٣ - ١٧٦٥) كتب (الليالي) في شعر غير مقفى (١٧٤٢)، مستوحى من وفاة زوجته وابنته. (الترجمة).

الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون» عند «جيسنير»^(٣٢)، وحاول الحفاظ على هذا «الوزن» في ترجمته لـ «غزليات Idylles» التي ظهرت عام ١٧٦٢. باسم «هوبنر»^(٣٣). لكنه - في ترجمته لـ «أوسيان»، واعتباراً من عام ١٧٦٠ بشكل خاص - نجح في العثور على إيقاع العمل الأصلي.

وكانت المهمة - هنا - أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسياقات المتناثرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد - أى كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه - استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجو» و«سوار» - أول من ترجم «أوسيان»^(٣٤) - قد نجحوا، رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدموا فكرة صائبة، إلى حد ما، عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون. ولن أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهير، المتعلق بموت «أريندال» وأخته «دورا» (ترجمة «سوار» عام ١٧٦١، في «جورنال إترانجيه»):

ترجمة النص الأصلي	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضى، يا رياح الخريف، انهضى، وهبى على المرج! ويا سيرل الجبال، اهدرى! واهدرى يا عواصف فى أحراش البلوط! ولتمض أيتها القمر عبر الغيوم المتكسرة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحين! ذكّرني بالليلة التي هوى فيها أطفالي جميعاً، عندما هوى أريندال القوي، عندما هوت دورا الجميلة!	انهضى يا رياح الخريف! واعصفى فوق المروج المعتمعة! أزيدى يا سيرل الغابة! واهدرى يا أعاصير فوق قمم أشجار البلوط! ولتسافر أيتها القمر عبر الغيوم المعزقة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحين! ذكّرني بالليلة الرهيبية التي قضى فيها أطفالي، حين هوى أريندال القوي، وانطفأت دورا الغالية!

ترجمة «مالليه» (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيدا» الاسكندنافية (وبشكل خاص «أنشودة رينيه الشهيرة»^(٣٦))، التي اختصرها «مالليه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيد الكونت «تريسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) في «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تمد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار Bardit des Francs» في «الشهداء Martyrs»). وسيلي ذلك ترجمة «تورجو» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠، وترجمة «هوبنر» و«تورجو» لـ «جيسنير Gessner» عام ١٧٦٢، وترجمة «لى تورنير» لـ «يوج» عام ١٧٦٩^(٣٧). وقد كتبت جميع هذه الترجمات نثرًا، ولم تأت الترجمات - أو بالأحرى المحاكاة - فى شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تيجيم» بـ «مفهرم الشعر الحقيقي»^(٣٨). وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطائية - الذين عاثوا فساداً فى أشعار العصر - تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية. أما «إيدا» وأناشيد «أوسيان» - التي اعتبرت، عن خطأ، أغنيات وحشية وبدائية^(٣٩) - فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعى.

لكن هذه الترجمات لعبت - فى الوقت نفسه - دوراً فعالاً فى تجديد النثر الفرنسى، وهو ما أريد التأكيد عليه. وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملاحظة الأولى - وهى لا تخلو من الأهمية - أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنذاك قد كتبوا نصوصهم الأصلية فى نثر إيقاعى، (وهى حالة ماكفرسون وجيسنير)، أو فى «أشعار غير مقفاة» (مثل يوج)^(٤٠). كان المترجم مدعواً - إذن - للبحث، من جانبه، إخلاصاً لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدى، وآخر غير النثر البسيط^(٤١)، وهى دعوة تمثل إغراء لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجو».

كان «تورجو»، الذى سبق أن ترجم «فرجيل» فى «شعر موزون»، يهتم - فى الواقع، وبشكل خاص - بمسائل

«الأعمال الكاملة» لـ «أوسيان» (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولاً)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر مقطعاً، هي التي نشرها - أولاً - «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيجيم»:

إن طراز «أوسيان» لا يُحتمل، إطلاقاً، إلا في القصائد القصيرة شديدة البساطة، التي تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى.^(٣٧)

وستخلى هذا المفهوم - نتيجة لذلك - عن مكانه لـ «مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندما نشرت «فينجال» Fingal، فى ستة أناشيد لماكفرسون فى إنجلترا (عام ١٧٦١)، وفى فرنسا (عام ١٧٦٢)، لم يترجم «سوار» الـ «فينجال»، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة^(٣٨)، فى جورنال إترانجيه. وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة - التي نشرت فى (جورنال إترانجيه) - هي التي عرفت القارئ بمؤلفات «ماكفرسون»، فى مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً؛ وهي التي لا تزال - حتى اليوم - تثير فينا الانفعال الشعري، فى حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة، وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعري لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً - التي كان حضور الغنائية فيها أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف - كان من البداية إلى حد أنها لم تنل بعمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة - بسبب طولها نفسه - عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب، عندما كنت نائماً*، والجدير بالملاحظة أن «ماليه» - وهو يترجم أشعار «إيدا» نثرًا - كان يختصرها عموماً، وكان «لورنور» - فى تعديله (إلى أقصى حد، ربما) من «ليالى» «يرج»، يقدمها للقارئ الفرنسى بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث

* باللاتينية فى الأصل.

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ لا بالتركار «انهضى - انهضى» و «هوى - هوى» و «اهدرى - اهدرى»، ولا بالجناس الصوتى لبدائيات (حروف متحركة خفيفة وحروف ساكنة صاخبة: groves, oaks, walk, through, brok-) en، ولم يقاوم «سوار» رغبته فى إضافة بعض الصفات: مروج معتمة، ليلة رهيبية، التي - رغم هذا - تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الإنجليزى التعجبية. ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التي تندفق بعنف، والاستدعاء الدرامى لمشهد وحشى يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدة على قراء نثر «فيلون» المنساب والناعم. وسيقرأ «ويرذر» هذا المقطع إلى «شارلوت»^(٣٥)، وسيأتى على ذكره «شاتوبريان».

ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالمشور فيه على التدفق الروحى لشعر بدائى) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنمق، المزدهر فى هذا العصر. وقد أبرز «فان تيجيم» ذلك جيداً:

لقد قدم نثر مترجمى «أوسيان» الأوائل - بشكل عام - الصرح الأهم، الذى يمكن وضعه كنقيض للشكل الشعري الذى يبحثون عن تجاوزه بوعى أو بغير وعى، فهو - بإيقاعه المتنافر، وأسلوبه الجديد، والجبرى، وتفككه - يتناقض، تماماً، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين^(٣٦).

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض - فحسب - مع نظم الشعر، بل مع «النثر الشعري» للعصر؛ فيكفى أن نقارنها بالفترات المتكافئة لمقلدى «فيلون». ويمكننا القول إن ترجمات «تورجو» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك فى سياق تطور النثر الشعري، أكثر من ترجمة «لى نورنور» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نسأل عما إذا لم يكن مفيداً - بالنسبة إلى المترجمين الأوائل - أنهم لم يتناولوا مجمل

تحرير اللغة والتجديد الشعري

فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من النثر: النثر الخطابي، «الغزير» الموروث من القرن السابع عشر، الذي طمع - بعد «تليماك» - في أن يصبح نثرًا «شعريًا»، من خلال إثراء نفسه بالنعوت، والتوريات، والصياغات المتجانسة. والنثر الوجيز الرخيم أبدًا والذهني تمامًا، النثر الخالص في النهاية^(٤٣)، نثر «فولتير» و«مونتسكيو». ومع «ديدرو» و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد «لغة العاطفة»^(٤٤).

وبالنسبة إلى «ديدرو» (المترجم المتحمس - هو أيضًا - لمقاطع «أوسيان» الغنائية الأولى)^(٤٥)، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات ينبغي ألا تستجيب لقواعد خطابية متحذقة، ولا أن تنتج «انسجامًا» شكليًا صرفًا؛ بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقًا. ونعلم أن الإيقاع - بالنسبة إليه - «مستلهم من الذوق الطبيعي، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها...». وأيضًا، فإن «الانسجام الحقيقي لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التي انبثق منها»^(٤٦).

والكاتب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرفهة»^(٤٧)، ما كان ينبغي البحث عنه بعيدًا؛ فـ «هلويز الجديدة» Nouvelle Heloise، التي ظهرت عام ١٧٦١، جددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائي. ولم يعد هذا النثر الموسيقي يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية المتنوعة على انسجامها، الفاترة أو الحارة بالتناوب، قادرًا على استحضار مشهد ما بنفس قدرته على الإحياء بإحساس ما. فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقي الذي يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق في الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر نثر؟»، هكذا تساءل «روسو» في إحدى كراسات^(٤٨).

كل «ليلة» إنجليزية تزوده بعدة «ليالٍ» فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للنصوص الملحمية، كان «تورجو» و«سوار» يحذفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو حادة الدرامية، ليشكلا منها كلاً، ووحدةً إيحائية^(٣٩). هذا الاختصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذي جعل هذه الترجمات تختلف - جذريًا - عن الـ «روايات» و«ملاحم» المكتوبة بالنثر الشعري، التي لا تنتهي غالبًا، والمستفيضة دائمًا. وقد قال «سوار» عن «شكوى كولما»^(٤٠):

من الصعب العثور - في أية قصيدة - على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر في مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعًا، وأكثر سرعة: إنها دراما كاملة.

ولم يكن عبثًا - بالتأكيد - بالنسبة إلى المؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة في الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركزوا - على نحو كاف - نصًا ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين. والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما ستخرج - فيما بعد - من «أوسيان»: إنها الترجمات المستعارة لكل من «بارني» و«شاتوبريان» و«أوجين هوجو». و«ميرمي»، مؤلف «جوزلا Guzla»، أكن يصبح - هو أيضًا - من المعجبين بـ «أوسيان»^(٤١).

وسيقال كيف يحدث أن يمارس تأثير «أوسيان» بـ «أثر رجعي»، في حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات» Idylles، النثرية، محاكاةً لجيسنير^(٤٢) ذلك - تحديدًا - لأن تطور اللغة الشعرية - الذي بدأه ترجمات «أوسيان» - كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يركز على حركة تحرر ثقافي أوسع، وعلى عودتنا إلى الغنائية. وإذا ما كان النثر قد بدأ يصبح أداة شعرية، فما كان لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما تشترك معها القوى الجديدة تمامًا، وبالغة التعقيد.

الروح - دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية -
بقدر ما سيجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

من الروح ينسال الشعر [على ما يكتب
«موتجلون»^(٥٢)]. بشكل طبيعي، ومن حيث
لا يُذَلَّ أى جهد من أجل الوصول إليه، فى
خبيثة السير الذاتية، فى كل كتب الرحلات
والاعترافات، حيث تنعكس الانفعالات المعيشة،
وأخيراً فى كافة الأنواع الأدبية التى تزدهر
الكلاسيكية المستعارة، فظلت - بهذا الازدراء -
حرة.

نشهد - إذن - هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن
ناحية، يتواجد الشعر الحقيقى فى الاعترافات، والمذكرات
الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، ودون
صياغة متعمدة؛ وهى التى لا يمكن اعتبارها - بالتالى -
أشعاراً. ومن ناحية أخرى، ففى كل مرة يزعم الكاتب كتابة
عمل فنى، فإن طفيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات
الأسلوبية، يجمد أو يستنزف أى شعر، شعر بلا قصائد،
وقصائد بلا شعر. ولن أقول فى ذلك سوى بضع كلمات،
طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التى
سيمكن فيها - أخيراً - بلورة قصيدة النثر الحقيقية^(٥٣).

وتميل الاعترافات والسير الذاتية - نظراً لطولها - إلى
الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا - بالمقابل -
أن نقتطع من «المذكرات» مقاطع تتأخم القصيدة، فى
غنائيتها الداخلية، وتدفعها، وهو ما فعله «ا. موتجلون» مع
«يوميات» لوسيل لاريون - دوبليسيس^(٥٤). والإيجاز
والطبيعية نادران - والحق يقال - فى حقبة اعتقد فيها أتباع
«روسو» بأنهم ملزمون - حتى فى أحلام يقظتهم الخاصة -
بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطناب والمبالغة: «أحلام
يقظة» مانون فيليبون - مدام رولان فيما بعد - نموذج
للأسلوب المتكلف ويزيد من تكلفة آثار الأسلوب المتسامى
المتشبه بالكلاسيكى، والذى سيربك لغة الشعر حتى المرحلة

والشئ المذهل - حقاً - هو أنه، عبر طريق النثر، تمت
العودة إلى أصول الشعر العميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل
الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك
الشعراء»، ذلك ما يرصده «ا. موتجلون»^(٥٥). «أهو عجز عن
نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، «روسو» و «سينانكور»
و «شاتوبريان»؟ إنه - بدون شك، أيضاً - الفوز من نظم
الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم
يكن «ديدرو» الوحيد الذى أراد تحرير الإنسان النابغة من
القيود التى تفرضها القواعد والأعراف الأدبية»^(٥٦)، فالنثان
هو صرخة الإجماع، ولا ينبغي أن يتبع إلا الطبيعة، أو -
بالأحرى - طبيعته هو^(٥٧). ونصل - فى كل المجالات - إلى
مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هى - وحدها
- التى ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود،
مع الانغماس فى أكثر أنواع الإلهام جنوحاً، والدفقات
التى لا تنضب. ويكشف المظهر القوضوى - الذى يبدو فى
حالة غليان أحياناً، وإطناب أحياناً أخرى - لأعمال «ديدرو»
و «روسو» عن كراهيتهما الشديدة للإلزام. لكن هذا التكوين
السقيم، وهذا الأسلوب الذى لا معيار له، هما على طرفى
نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذى تطالب به قصيدة
النثر: فالشكل - هنا - شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط
لحدود معينة. وما الذى سيقال - عندئذ - عن البلازما غير
العضوية التى ستتكون داخل أسرار بعض «النفوس المرفهة»
المهياة - سلفاً - للاستفاضات اللفظية.

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفى ما قبل الرومانتيكية،
هو - فى الواقع، وبشكل خاص - الذائقة الجديدة الشخصية
للغنائية، وإعادة إدخال هذه الـ «أنا» فى الأدب، وهو ما
سيفضى إلى التخلّى (النسي) عن الرواية والملحمة، لصالح
أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. وسيسعى النثر إلى ترجمة
حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه
إلى حكى الأحداث الجسام أو الروائية: ويقدر ما ستتكملم

وها هو - الآن - الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذى لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة. إنها الـ «قصائد» التى لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغة من كل شعور حقيقى: مثل القصائد الثرية الثلاث التى ألفها «لوسيل دى شاتوبريان» فى كومبورج، بين عامى ١٧٧٦ و ١٧٨٦ التى يقول «ر. دى جورمون» عنها: «لا توجد - هنا - أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب»^(٦٨). ورغم أن ذكرنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا «الجمال المميز المنزوى، العبقري، والبائس»^(٦٩)، فإننا لا نستطيع - على وجه الإطلاق - التأثر بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلى تماماً، حيث البرودة الكلاسيكية المستعمارة للأسلوب تجمد الإلهام بتلك اللفظات «إلى القمر»، و «الربة العفيفة»، النقية «إلى حد أن ورد الحياء» لا يمتزج بأنوارها... ونحتاج إلى عيني «رينيه» كى نرى - فى هذه الصفحات - بالإضافة إلى «الأناقة، والطلاوة، وأحلام اليقظة» - «حساسية فائقة».

ونشهد الفشل نفسه فى المقطوعات الأكثر إحكاماً فى هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، ويتأملات حول أكثر الموضوعات تنوعاً، إلى حد أن أسماء «سباستيان مرسية» بسخرية «قبعنى الليلية»^(٧٠). فالشعر يهرب بقدر سعيه إليه، وهو - مع ذلك - غائب فى تورياته، على طريقة «دوليل»^(٧١)، كما فى تنبؤاته المهيبة. ويستنتج «إى. اجلى» - الذى درس قصيدة «أسى»، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هى موضوعات رومانتيكية سيمناها الشهرة «شاتوبريان» و «لامارتين» - أن هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «تأملات»، تبدو «ذات إثارة مفتعلة نوعاً ما، ولفظية بشكل خاص»^(٧٢). وسيتم تفضيل «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Cam-pagne»^(٧٣)، حيث يستدعى «مرسية» - بتوفيق مؤكد - «الشعور الشهوانى لحلم يقظة غير محدد» على حافة بحيرة. لكن «سباستيان مرسية» يستحق التنويه باعتباره رائداً فى تاريخ قصيدة النثر، فى قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم - منذ عام ١٧٦٨ - فى «أحلام ورؤى فلسفية» (التي جمعت

الرومانتيكية. وما الحديث فى «أحلام يقظة غابة فنين» إلا عن «التألق الشجى للزهرة»، و «ظلال الغابات الضاحكة»، و «خريف الموج الجذاب»^(٥٥). وتكشف رسائل «مانون» الشابة الادعاء نفسه، وانعدام الطبيعية نفسه^(٥٦).

ومع ذلك - يحدث أن يظهر الشعر فى رسالة ما، لأنها - تحديداً - أقل تكلفاً: فبجدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته إلى مستوى الغنائية الحقيقية^(٥٧)، وكذلك الرسالة الأخيرة التى بعثت بها «كاميل ديمولان»^(٥٨) من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هوديتو». والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشت «هلويز الجديدة»، وأشاع فى الأدب موجات من الغنائية والعاطفة. ألا تساهم رسائل «ورذير» (١٧٧٤) - الموجزة فى غالبيتها والمنعمة جيداً، بل التى أحياناً ما تشكل نوعاً من المقاطع^(٥٩) - فى تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد «سينانكور» - عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل «أوبرمان» الزائفة، من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»^(٦٠)، كى يعارض، بشدة، كليشيهات الأسلوب الكلاسيكى المستعار: «طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه»^(٦١)، وكى يقترح «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»^(٦٢)، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعرياً بنفس جرأة تعبیر «أصوات صامتة» للأشياء^(٦٣)، أو «اللحن العذب لأرض تشهد الغروب»^(٦٤). هكذا ي اخترع «سينانكور» - أكثر من «روسو»، وربما بقدر «شاتوبريان» أسلوباً رمزياً «تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادى بالعالم الروحى»^(٦٥). ونهج الفن - هنا - ليس سوى شكل لاعتقاد عميق فى «انسجام عالم إلهى خفى فى صورة عالم مرئى»^(٦٦). وهكذا يساهم «سينانكور» فى خلق أداة شعرية جديدة، سيستغل «شاتوبريان» - إمكانياتها بعبقرية: أعنى النثر الغنائى، الموسيقى، الإيحائى. ولكن هذا النثر الذى ينساب ويتدفق بحرية فى التأملات، وأحلام اليقظة^(٦٧)، والمراسلات، لم يعثر - بعد - على القالب الذى يصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

«جيسنير»^(٧٨)، مصطعنة تماما: «رعاة» من تريانون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هي التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة الشعر القصيرة، التي تعالج موضوعاً محدداً. وفي فترات أخرى، وبدلاً من استخدام الشعر «المزخرف»، كان الشعر هو الذي يتناول موضوعات الربيع أو البراءة. ومن المفيد - أيضاً - الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» - نفسه - سيحكم عليه «الأب بارتيليمي» بأنه «مطنب» و «ممل حتى الموت»، كما تقول «مدام ديفان»^(٧٩)، التي تفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عابرة»: ذائقة ليس من الغريب معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»^(٨٠)، وأيضاً انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر «سباستيان مرسيه» أنه «لم يعد في باريس - تقريباً - من يقرأ مؤلفاً يتكون من أكثر من جزئين»^(٨١)، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها في «منوعات أدبية» عام ١٧٦٨، أو «روزنامة ربات الشعر» و «غزليات» التي تحاكي «جيسنير». وأن تكون هذه المقاطع القصيرة - في غالب الأحيان - ترجمات أو محاكاة، لهُو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة الشعر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيداً من التنوع والتصوير. ويفسر «جيسنير» - خلال ترجمته «الجرة المحطمة» لـ «هوير» - لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» - أي «جرة»، وليس «كأساً» أو «وعاء» - بدلاً من «كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمة، تتنافر والمعنى»^(٨٢)، وتخفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التي تفرضها تقاليد اللغة «الشعرية» الفرنسية في الترجمة. فالفرنسيون «يملاؤن - بالمصطلحات المجردة والجافة والبكماء - لغة لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والزناثة» (أي الشعر)^(٨٣). فكيف يمكن

معظمها في «قبعى الليلية» نماذج لـ «رؤى» قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سنجده في «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، في فرنسا، هند «لوديه» و «رايه» و «لامنيه» (ولن نذكر الشعر العروضي، وتأثير «مرسيه» المرجح على «هوجو»^(٧٤)). وفيما بعد، أعلن - بقوة - في مقدمة «توليدات Néologie» عن الآفاق التي يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده^(٧٥):

النثر ملكنا، ومسعاه حرّ وعلينا أن نرسخ له سمات أكثر حيوية. إن كُتّاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماماً.

ويبدو أن «مرسيه» - العاجز عن تحرير اللغة بنفسه - يدعو كُتّاب النثر إلى التمرد على «الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية»، التي يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها^(٧٦)، والتي عانى بنفسه من ضرورتها.

ولم يكن طراز «الترتيلة» - التي كانت وقتئذ في أوج ازدهارها - هو الذي سيقود إلى التجديد المطلوب: «ترتيلة إلى الربيع» من تأليف «مرسيه» نفسه، و «ترتيلة إلى الشمس» من تأليف «الأب ريراك»، التي أدّى نجاحها إلى انتشار قصائد عدة على النسق^(٧٧) نفسه، «تراتيل» انتشرت هنا وهناك، في «أنكا Incas» مارمونتيل، وفيما بعد في «ناتشيز» لـ «شاتوبريان». كم من القصائد المتكلفة التي لا نخرج - على وجه الإطلاق - من إطار النقل، سواء باستلهاهم «تراتيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «تراتيل» العصور القديمة. هذا الطراز من «القصائد» يظل - أكثر من السابقين - نمطاً جامداً، كتبياً حيث تمنح اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليدهم الأسلوب المتسامي، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف - فضلاً عن ذلك - بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوى» Bergeries، الشعرية، المستوحاة من

الهنود المتحلة، الباردة والمجردة، وإساءة استخدام «الشعر داخل النثر»، بالتعارض مع مبادئ «مارمونتيل»^(٨٨) نفسه، ترك لدينا انطباعاً أليماً بالافتعال. وسنجد مزيداً من الفن والتصوير في «ترتيلة إلى الموت» الواردة في «ناتشيز»، حيث يتذكر «شاتوبريان» - رغم هذا - لـ «أنكا»، وبشكل خاص «ترتيلة إلى القمر» (التي تدين بالكثير إلى «أوسيان»^(٨٩)). ورغم كل شيء، فطرار «الترتيلة» مشغل - بشدة - بعبء ديونه للماضي «الكتاني»، وللكريبات العتيقة، من أجل أن يصبح - في اللغة الفرنسية - شكلاً أدبياً أصيلاً^(٩٠).

وثمة أصالة أكبر في الإيقاع وفي صور الشعر الذي يتخذ هيئة «الآيات versets»، المستلهم من «الكتابة»؛ ف شعر التوراة الإيقاعي، غير الموزون، الذي استحسنته «فينلون»^(٩١) وعلق عليه «بوشو»^(٩٢)، قد تمت محاكاته، لحسن الحظ، على سبيل المثال، في «الكتاب الذي نجا من الطوفان» لـ «سيلفان مارشال»^(٩٣) (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين)^(٩٤)؛

- وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة،
بين بنات البشر.

- إنهن يُغْنِينَ برهافة، لكن لا يتحدثُن إطلاقاً
بحكمة.

- إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لا يعرفن
إطلاقاً السير مستقيماً^(٩٥).

فالإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقدم النكهة الخاصة.

وكان لابد - رغم ذلك - من الوصول إلى «الأغاني Madécasse»، اللانثى عشرة، التي نشرها «بارني» عام ١٧٨٧، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولاشك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت - ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التي ولد فيها «بارني»^(٩٦) - فيما تجده من

ن ننقل إلى اللغة الفرنسية التعبيرات الخارجة عن المألوف، وصور «يوج» الجريئة؟ يتساءل مترجمه «ييسي»^(٨٤): «إن لفتنا لا تحتل مسموحات كهذه؛ ورغم هذا، كيف نعبر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟». لكن، يمكن أن نجيب - على وجه التحديد - بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية: فنحن نعانى من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستخدمه لحساب شعر بدائي، أو على الأقل - أجنبي^(٨٥). ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع والصياغات الشاذة باعتبارها «بخنة» كثيرة التوابل، غرابية. وهو ما يوضح لنا - سلفاً - لماذا اتخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى المقبولة - كلها، دون استثناء - شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجرأة المؤلف، من أجل أن يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غرابية.

ومن الطبيعي تماماً - من ناحية أخرى - أن يكون الكتاب - في بحثهم عن بناء معماري، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعري، المهياً دائماً لإراقة أمواجه - قد فكروا، في البدء، في استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة كانت الترجمة لابد وأن تقودهم إلى تبني هذا الحل البدهي. وبكفي أن نحل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»، وأن نتبنى التناظر في المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التي تبقي من قصيدة ما إن نترجم، فتحافظ على وحدتها البنيوية. حينئذٍ، ندلف في طريق سيقودنا - رأساً - إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «ألوييوس برتران».

وهذه «التراتيل»، التي شددت على نواياها الشعرية، وهي تتحل الترجمة^(٨٦)، أو تقليد الأغاني المقطعية، كانت تبني - بطبيعة الحال - التقسيم إلى مقاطع. وفي «ترتيلة إلى الموت» (أحد أناشيد «أنكا»^(٨٧))، يشكل «الترديد» الإيقاعي لتعبير (موت، مميت) - في نهاية كل مقطع - نوعاً من اللازمة المهمة للمعنى ولوحدة القصيدة. ورغم هذا، فإن لغة

ناهاندوف^(٩٧)، وبدلاً من الترتيلة الملحمية، والإطناب، يكون «بارنى» أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، بيناتها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة^(٩٨). وبذلك، يظهر بوصفه رائداً قبل «شاتوبريان» و«أغانيه الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة النثر فى بداية القرن التاسع عشر:

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين - نظراً لتوهج عبقرته - فى تطوير القصيدة، أو بالأحرى - أغنية النثر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كى يجعل من النثر أداة شعرية جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن. لكنى أود الإشارة - أولاً - إلى أنه إن لم يكن قد اعتبر نفسه - أبداً - مؤلف «قصائد نثرية»^(٩٩)، فقد أبدى - فى معظم الأحيان - نزوعاً غريباً لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية فى «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذى ينتهى إلى شذرات تشكل كلاً (بمقدرونا إعطاؤه عناوين: الربيع فى بريتانى، وابتهاال إلى سينتى)^(١٠٠)، ونقترب من قصيدة النثر. ومع ذلك، فقد عاتب «سانت - بوف» شاتوبريان على التأليف بـ «الصفحات»، وممارسة «نظام القطع الجميلة» التى يوزعها - بلا تمييز - هنا أو هناك^(١٠١). وحقيقة أن (شاتوبريان) قد نشر قصيدته «ربيع فى بريتانى» مستقلة فى «الحوليات الرومانتيكية» - وهى بالتأكيد عمل بارع - تجعل سانت - بوف - محقاً إلى حد ما^(١٠٢).

ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا Atala» هى التى بشرت - سلفاً، وبشكل خاص - بتكوين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها «ألوييوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» و«أوسيان» والصوراة؛ لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة - بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية - تدين بالكثير للأناشيد، والأغاني العاطفية الشعبية المقررة فى عصر الترجمات فى العديد من الجرائد، والتى كان «شاتوبريان» يؤثرها دائماً^(١٠٣). وتقدم أغنيتا «أتالا» الهنديتان (أغنية حب

سمى الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازى. ولا يخشى «بارنى» تنوع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد الصغيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية، والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها: ها نحن - الآن - أقرب ما نكون من قصيدة النثر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها - دائماً - أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العارى للشعر الأصيل.

وسنلاحظ - فى القصيدة التالية - الإيجاز، والتصورية، وبساطة الأسلوب، وأيضاً وحدة البنية، والمقطع الأخير يستعيد الأول، ويختم الأغنية.

الأغنية الثامنة

كم هو عذب النوم ، خلال الحر ، تحت شجرة
كثيفة ، وانتظار أن تاتى لنا ريحُ المساء
بالندوة.

أيتها النساء اقتربن. وفيما أستريح هنا تحت
شجرة كثيفة ، أفعمن أذنسى بنغماتكن المديدة:
أعدن أغنية الفتاة عندما تجدلُ أصابعها
الضفيرة، أو عندما تطرد - وهى جالسة
بجوار الأرض - العصافير الشرهة.

فالغناء يبهجُ روحى، والرقصُ - بالنسبة لى
- فى نفس رقة القُبلة تقريباً. فلنكن خطواتكن
وانية ، وحاكين أوضاع المتعة والانغماس فى
البهجة.

رياحُ المساء تقوم، والقمر يبدأ فى التالق ، عبر
أشجار الجبال، فلتذهبن ، وأعددن الطعام .

ويستخدم «بارنى» - بنجاح - تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا فى النشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنتهى كلها بالعودة إلى الهتاف نفسه: «ناهاندوف، أه أيتها الجميلة

لكن الوقت لم يحن بعد، وسنشهد - على النقيض - كيف يسير، في أعقاب «شاتوبريان»، عدد لا بأس به من المقلدين: فكل من لم يعد يرغب في الشعر الكلاسيكي، ولا يملك ما يكفي من الأصالة ليخلق شكلاً خاصاً به، سيستعير الإطار المريح للترجمة المستمرة، ليغير بالنثر صياغات وإيقاعات قادرة على المنافسة المنتصرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندري. ومحاولات كهذه - تفترق إلى الأصالة - تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلًا - منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية - لتجديد الشكل الشعري.

والحق إنه في السهل الأدبي الكثيب، الذي يمتد من عام ١٨٠٠ إلى ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم؛ غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة ذات المزايم الشعرية قد أصبح مسلماً به، على نحو ما يثبت ميلاد (روزنامة النثرين)، التي ستشر سنوياً - من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ - (عددًا لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة في (روزنامة ربات الشعر)، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر: «أليس النثر شقيق الشعر؟»^(١٠٩). وترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها^(١١٠)؛ أما الباقي، فخرافات مأثورة، وصور رمزية، وحكايات خرافية، تواصل - لسوء الحظ - التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لغته الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولاً. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر - إذن - من مثل هذا الأسلوب: «النفس المثقَد لكلب «بروكريس» المشتعل لم يعد يجفف عشب السهل، ولا مئوى الأسماك الفاسد»^(١١١) أما أن نرى - في هذه القصائد الزائفة - ما هي عليه فعلاً، فهو ما يعنى الكثير من الطرف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفي الحقبة نفسها، تجيء «مدام دوستايل» بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانات النثر المتعددة^(١١٢)، وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم - ربما - ناثرونا

المحارب، وأغنية أنالا الهاربة»^(١٠٤) أسلوبين استخدمما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في المزامير والتوراة، من قبل^(١٠٥))؛ الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدة «دائرية cyclique، متعارضة مع السير المستقيم أبداً للنثر - هذه «العودة الأبدية» هي، في الواقع، من خصائص الشعر، والشعر الذي يغنى بشكل خاص؛ والأسلوب الثانى هو اللازمة الغنائية، التي تعود بين كل المقاطع، فتمنح الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر مباهج البيت: (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مآدب آبائهم!).

وستتاح لنا الفرصة لنتحدث عن التأثير الذي مارسته هذه الأناشيد الهندية على «ألوزيوس برتران»، إضافة إلى «بردى الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذي استطاع فيه - باستلهاهم أغنية «رينير لودبروج» الاسكندنافية - أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعاً فعالاً ووحشياً^(١٠٦). فآية قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفى «بيوس سرفيان» - الذي درس، عن كتب نثر «أنالا» - آية قيمة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التي يفرضها الإيقاع الطبيعي للكاتب، والبحث عن «التصويري»، وعن «الطابع الخاص»^(١٠٧)، وي طرح رفضه لقصائد «برتران» و «بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأناشيد»^(١٠٨). مبالغة مزدوجة كما يبدو: فإذا ما كان حقيقياً أن جهد التقليد يسير - في أغلب الأحيان - في اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وغياب المتطلبات (الفنية) على أنها قاعدة مطلقة: إن إحكام الشكل، والسيطرة الفنية، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يشير اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال في الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، بحكم تكوينها من مقاطع، لا تنطوى على قيمة شعرية: سيكون دور «برتران» - بالتحديد - هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها والأصالة والخصائص نفسها التي لقصيدة النظم.

الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنساني («فى الأرض ما يشبه
أنيقاً طويلاً يزحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفانيين
ووصولاً إلينا نحن...»^(١١٨))، حيث تخترقها دائماً نبرة
البوح الشخصى (كتب «بالانش» «شظايا» إثر خيبة أمل
عاطفية): «لو إن هذه «الشظايا» الشمانى كانت مكتوبة
بالشعر، بدلاً من النثر [هكذا كتب «سانت - بوف»] لأذهل
بالانش لامارتين فى إيداعه قصيدة الرثاء التأملى»^(١١٩).
ويمكننا أن نضيف أن أول «شظية» من هذه «الشظايا» -
رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً -^(١٢٠) - تشهد على
إرادة فنية، تنعكس فى تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية،
وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تاتين، يا نسمة الربيع، وتهمسين فى
أذنى بتحية الصباح النهارية؟

تاتين لى حقاً باريج الزهور الرقيق، لكنك
نسيت أوهام المستقبل الضاحكة.

لقد عرفت أن السعادة نبت غريب، ينمو فى
حقول السماء، ولا يمكن أن يتأقلم على
الأرض. قدعيني، يا نسمة الربيع.

لقد بدا - النثر - فى هذه الحقبة - اللغة الوحيدة
الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكى العظيم -
على نحو مؤكد - شكلاً طناناً وجامداً، صالحاً للشعراء
الرسميين (ليبران وسوميه وباؤور لورميان)، ومعه أبهة
الملحمة، التى ستهزمها أول هجمة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الوليدة - فى بحثها عن شكل
أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة - عن اتجاهين: فمن
ناحية، ثمة ميل ما دائماً ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية،
وخاصة «الأناشيد» وال «لييد»^(*)، والأناشيد الغنائية

(*) Lied: أغنية شعبية ألمانية.

الكبار، بوسويه وباسكال وفينيلون وبيفون وجان
جاك...^(١١٣). أما الإيضاحات التى تقدمها - فى «أناشيد»
كورين^(١١٤) - لنظرية النثر «المتجانس»، ولغة الانفعالات
التي يستعملها المباشرة^(١١٥)، فتؤدى بنا إلى الابتعاد بما
يكفى عن الموضوع: فكورين تتحدث فى «ارتجالاتها» بلغة
الخطيب المتصنع، حيث الإيديولوجيا والتشدد بالكلام لا
يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفى «بلاد الغال» لـ «مارشيني»^(١١٦)، نجد بضع
محاولات - فى الأناشيد أو «البردى bardit» النثرى -
تستلهم، بشكل ظاهر، «شاتوبريان»: هكذا فى «المهد
الأول»، «أغنية غالية» (السرود الأول)، و «أغنية الشعراء
البطوليين» (السرود الثانى)، و «بردى الأحرار» (السرود
الثالث)، و «نشيد دانمركى»، الذى يستعيد - مرة أخرى -
بضعة موضوعات من «أغنية» رينير لودبروج (السرود
السادس)، و «أغنية الخطوبة» (السرود العاشر). ويستخدم
«مارشيني» - بعد «شاتوبريان» - الترتيب فى مقاطع،
واللوازم الغنائية (فى «أغنية الشعراء البطوليين»، تتكرر فى
نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس الدامية،
وتلقى حجر «توتاني» قسَمهم»، وإعادة العبارات (التي تكرر
الجملة الأولى، فى شكل كورس، فى «أغنية الخطوبة»).
وربما يكون نجاحه فى محاولاته فى «الأناشيد» المنغمة
والتصويرية أكثر من نجاحه فى «نثره الشعرى» - ذلك النوع
الذى سيصبح، بالنسبة إلى «فيكتور هوجو»، رمزاً بغيضاً:

خُذْ حذرك من مارشيني! فالنثر الشعرى
هو أخذود يرقد فيه العجوز «بيجاز»
الضامر... تظن نفسك أرييل لكنك لست إلا
فستريس^(١١٧).

ويمكننا أن نفضل على «ارتجالات» كورين
التفخيمية، و«أناشيد» مارشيني المتكلفة نوعاً ما، «شظايا»
بالانش التى كتبها عام ١٨٠٨: فنحن نستشعر مجيء غنائية
أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا هذه التأملات حول

فقد كل أثر لهم تقريباً^(١٣٦). «وهكذا، يُعاد إلى الشعر الفرنسى «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجرى، والتصويرية»، وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتور هوجو». لكن «هوجو»، إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراما الشعرية^(١٣٧)، فى هذه الفترة، فإنه كان - بالأساس - مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، فى الواقع، «لا يكمن فى شكل الأفكار، لكن فى الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال فى عام ١٨٢٢^(١٣٨). وسنصل - عام ١٨٢٩ - إلى مقدمة «شقيات» الشهيرة :

ليمض الشاعر حيشما يريد، وليفعل ما يحلو له،
فذلك هو قانونه. وسواء أكتب نثراً أم شعراً،
نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك
رائع. فالشاعر حر.

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق، إذ «لا يوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن؛ إنه العبقرية»^(١٣٩)، وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكى، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئاً لصالح الشعر، سواء أكان نظماً أم نثراً. فآية محاولة - بهذا المعنى أو ذاك - لا يمكن إدانتها مسبقاً.

كان الشعر - إذن - يبحث، فى فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر (حوليات رومانتيكية) - من عام ١٨٢٣ إلى ١٨٣٦ - وبلا نظام، أشعاراً ونثراً؛ كانوا يمارسون فيها - بالنسبة إلى النثر - نظام «المقاطع» (لـ «شاتوبريان» و«ماشينجى» و«لامنيه»^(١٤٠))، التى سيكونون منها - حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ - «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»؛ وهو ما سيؤدى إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة والموزونة جيداً، التى تشكل كلاً واحداً. وإضافةً إلى هذه «المقاطع»، المنزوعة من أعمال أكثر طولاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية فى أغلبها) ترتبط - الآن - بطراز قصيدة النثر: ترجمة «الصيد» لجوته،

فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التى تعكسها: إنها تتلاشى «مع الأجيال التى عبرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من العبث أن «يحاول عدد محدود من ذوى العقول الضيقة إهادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبى المخزون للقرن الماضى»^(١٣١). وتعرف - أيضاً - على فكرة التطور التى عبر عنها «ستاندال» - فى الفترة نفسها - فى كتابه (راسين وشكسبير): وستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسى، لأنه (وكما يكرر فى عشرين شكلاً مختلفاً): «لم يعد البحر السكندرى على الأغلب - فى أيامنا - إلا ستاراً للبلادة»^(١٣٢)، ويمنح الوزن الشعرى استخدام الكلمة المحددة، والعبارات الملائمة^(١٣٣).

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد («تأملات» لامارتين، و«الغنائيات» و«الشرقيات» لهوجو، حافظت - فى عمومها - على الأشكال الكلاسيكية. ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقرة أطر البحر السكندرى، فسيطرح - مرة أخرى - التخلي عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر، لصالح النثر. والأدب الجديد (مثل ما أبدعه شاتوبريان ودى ستايل ولاننيه) - على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤^(١٣٤) - هو من عمل «كتاب النثر». ويضيف «أ. ديشام»^(١٣٥): «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقى قد غزا فرنسا عبر النثر». ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن «النثر - الذى لا يعوق مسيرته شيء، أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أو يحصر تأثيره - يبدو أكثر جدارةً بالاستسلام لدقة الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر». (ذلك ما نقرأه فى «المجلة الفرنسية»، فى يناير ١٨٢٨)، وبالنسبة إلى الآخرين، مثل «أ. ديشام» - الذى يمكن اعتباره مؤلفه (مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية) بياناً للشعر الرومانتيكى - فلا يجب التخلي عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة «شينييه»، الذى «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدي enjambement، وهذه الأشكال الإضمارية وذلك المظهر الفتى والحيوى، بعد أن

ابتدأ صرف من «نوديه»^(١٤٧) : تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، في نثر «يأخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغنائية حجة قوية، إلى حد ما، على أصالة العمل كله.

وتقدونا حيلة «نوديه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهي قصيدة «مريميه» - «جوزلا» - المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان من الأناشيد الغنائية «الإلييرية» - II- lyriques*، (والمكتوب في ١٥ يوما، كما يقول «مريميه»!)، بعد قراءة «رحلة إلى الماتى دى فوريس» (الذى سبق أن استخدمه «نوديه») باستخدام نثر استطاع علامة الماتى التعرف فيه - كما يبدو - على «وزن الأشعار الإلييرية»^(١٤٨)؛ حيلة بارعة تماما - مع ذلك - تستعيد تقنية ترجمات قام بها «فورييل» و «لوييف فيمار» و «نيمبوسين لييرسميه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصية الغنائية، بل حتى الأدوات النقدية نفسها^(١٤٩). لكن ما يهمنا من هذه المعارضة - على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق في طبعته - هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف لـ «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفاقيين** والمتصنعين، «ما هو الغنى، والفظاظة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضاً شجاعة الجنس الإنساني»^(١٥٠). لقد أشاع «مريميه» في الفن مشاعر أكثر عنفاً، ومنحه تعبيراً أكثر جرأة. ويظهر «إيفانوفيتش» - عبر مقارنات عدة صادمة^(١٥١) - كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و «يزيل» عن النصوص المستمدة من «فورتى» طلاء القرن الثامن عشر، فيلغى النعت الذى لا نفع فيه، والزخارف التقليدية. إيجاز، وطاقة، وتصويرية، وعديد من المزايا «الرومانتيكية» التى تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد؛ ويمكن القول إن «جوزلا» قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

و «أغنية مورلاكية»* و «قصائد عاطفية إسبانية من المور»، ومقطوعات لـ «بليسيه»^(١٤١) و «ألفونس راييه»؛ وفي عام ١٨٣٠، «الكوخ القش» لـ «برتران». وفي حوالى عام ١٨٣٠، سجد - فى الدفاتر التذكارية التى انتشرت موضتها (مثل «الألبوم الأدبي»^(١٤٢) أو «الدفتىر التذكارى الفرنسى»^(١٤٣) - مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى - أيضاً - أن أول نادٍ رومانتيكى قد التفت حول «نوديه» حوالى ١٨٢٤: «نوديه» الذى سيشن الهجوم - فى مجلد عام ١٨٢٧/١٨٢٨ من (حوليات رومانتيكية) على القافية والوقفه^(١٤٤)، والذى قام - فى (تأملات الرهينة) (١٨٠٣)، وفى (أحزان) (١٨٠٦) - بمحاولات فى «النثر الشعرى»؛ وما هو يؤلف قصة رائعة أدبية من النوع «السوداوى»، وتجربة غريبة فى البناء الشعرى والرمزى، فى الوقت نفسه - أقصد «سماراً، سماراً»^(١٤٥)، حيث الرؤى العذبة أحياناً، والمرعبة أحياناً، تمتزج وتترابط، تختفى وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتختوى - أيضاً - على استهلال وخاتمة، تستدعى بناءها فى مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

آه، كم هو عذب يا «ليزديدس» أن يكون الرنين
الآخر للجرس، الذى ينقضى فى أبراج
آرونا. قد دق منتصف الليل، كم هو عذب أن
أتى لاقتسم معك الفراش الذى ظل وحيداً
طويلاً، والذى حلمت بك فيه طوال عام! أنت
لى، يا «ليزديدس»، والعفاريث الشريرة التى
كانت تقسم نومك العذب؛ نوم لوريتزو لن
تخيفنى أبداً بهيبتها!

وينبغى أن نضيف أنه بعد «سماراً» - التى نشرت باعتبارها سرداً مترجماً عن «السلافية» -^(١٤٦) ترد ثلاث قصائد سلافية أيضاً، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كروائية أصيلة، فى حين أن الأولى - «سبالاتان بك» - هى

* نسبة إلى «إليرى» Illyrie؛ الاسم القديم لمنطقة شمالى البلقان.
** Purists الصفاقيون: من يتكلمون الحرص على صفاء اللغة ونقاها.

* نسبة إلى «مورلاك» Morlaque؛ وهى منطقة فى بلجيكا.

حوالى عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جاسبار الليلي Gaspard de la Nuit عام ١٨٣٠. لكننى أود - قبل تناول مبدع قصيدة النثر - أن أستعيد كاتباً آخر، التزم الطريق نفسه تقريباً، فى الفترة نفسها، واكتشف - من جانبه، رغم موته المبكر - صيغةً مبتكرةً لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كافياً.

ألفونس راييه

نشرت (حوليات رومانتيكية)، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ «رايه Rabbe»: «الستور»، مترجمة عن مخطوط يونانى، و «خنجر العصور الوسطى»، مترجمة عن مؤلف مجهول. فالأمر يتعلق مرة أخرى - إذن - بترجمة مستعارة، فهاتان المقطوعتان - إضافةً إلى «المراهقة» أو «الطوفان» المستمدة من نقش جنائزى قديم^(١٥٧) - منظومة فى مقاطع، وأسلوبها لا يزال «كلاسيكياً» وتقليدياً: «تستطيعين أن تبوحى بمفاتنك إلى لعبة الأمواج»^(١٥٨)، «تخلّى عن اهتمامك اللامجدى بزيتك»^(١٥٩). ولا شك أن الميل إلى الهيلينية - التى تلهم غالبية هذه المعارضات - تشوّه تأثير «شينييه»، الذى كان ناشره «هـ. دى لاتوش» واحداً من أوائل أصدقاء «رايه» الباريسيين. وفى «الستور»، كان «رايه» لا يزال يذكر شخوص الستور التى رسمها «شينييه» فى «الأعمى»، وبشكل خاص فى «اختطاف أوروبا» (يبدو مريباً - بالمقابل - أن يتذكر «م. دى جيران» راييه، أثناء كتابته «الستور»، الذى يحمل مغزى آخر مختلفاً تماماً).

ولو لم يكتب «رايه» هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئاً جديداً ذا بال. ولكن ينبغى - أولاً - أن نضم إليها «خنجر العصور الوسطى»، وخاصةً «الغليون»، التى يتسم مفهومها - إن لم يكن تنفيذها - بأنه أكثر تفرداً. ففي «الغليون» حذقة غريبة فى الأفكار والنبذة: «آه يا غليونى! اطرد، وأبعد هذه الرغبة الطمرحة والمشؤومة للمجهول والغامض»^(١٦٠). إن نعمة كهذه -

وبنية هذه «الأناشيد الغنائية» لا تقل أهمية. فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبى العربى الكروائى قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «إيفانوفيتش»^(١٥٢)). ولا يقل عن ذلك دلالة أن نرى «مريميه» وقد استخدم - بكثرة - التنظيم فى مقاطع والمصحوب، فى الغالب، باللازمة: هكذا فى «نشيد الموت» الذى يدين، بلا شك، لقصيدة «بورجيز» الشهيرة «لينور»، بلازمته المتكررة، ثلاث مرات: «وداعاً، وداعاً، مع السلامة! هذه الليلة القمر فى اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة!»^(١٥٣). إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان فى مقطوعات «مريميه» الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون «عاشقة دانيزيس» من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء («أعطاني أوزاب خاتماً ذهبياً مرصعاً، وأعطاني لوديمير قلنسوة حمراء مزخرفة بالأوسمة، لكنى أحبك، يا دانيزيس، أكثر منهم جميعاً»^(١٥٤))، وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول - فى شكل لازمة - فى نهاية كل المقاطع التى تتتالى^(١٥٥)، ويتم ضبط وزن «الباركاروللى»* بالعودة المنتظمة لكلمتى «يسومبو، يسومبو!» اللتين يفترض أنهما تؤكدان فى اللغة الإلبرية الحركة المنتظمة للمجدافين^(١٥٦). فهنا - بالطبع - ثمة محاكاة لأسلوب الأغنية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التى تتوافق مع استعادة اللحن نفسه، لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفى عنا جهد «مريميه» الواعى لمنح «أناشيده الغنائية» شكلاً وبنيةً فنيين.

وفى عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب «النشيد الغنائى Ballade» ذى المقاطع الموجزة تماماً، والمحكمة البناء، ولم يعد باقياً سوى أن يصب فيه محتوى شعري أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تخل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء أكانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى

* أغنية ينشدونها بحارة «البندقية» فى إيطاليا.

«أسطورة القرون» (١٦٧). وكيف لا يستدعى - فيما يخص المثاليين - الذين يزخرفون مستودع العظام الغريب («جرائم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التي كان بعضها بشعاً في دمويته: المعارك الدامية، والطواعين، والمجاعات»)، و«حائط القرون» حيث تميز عين «هوجو» البصيرة:

المصائب، والآلام، والجهل، الجوع،

الخرافات، والعلم، والتاريخ...

أو - فيما يخص موجز التاريخ العالمي، الذي يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» - («غرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد»)، و«انحدار أحلام اليقظة»؟

... والقارات الكبرى، الممتلئة بالضباب،

الخضراء أو الذهبية، تلتهمها المحيطات

الكبرى بلا انقطاع...

... صوت العالم الجديد قديم قدم العالم

الغابر.

- ولا تبدو المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رايه»

«هوجو» يدينان - معاً بشئ ما إلى التوراة، وربما إلى «س. مرسيه» (١٦٨).

كان «هوجو» صديقاً لـ «رايه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات «رومانتيكي» و«هوجوي» (نسبة إلى «هوجو»)، على مجاز نثرى كتب قبل عام ١٨٣٠، لهو أمر لاقت تهماً. ونأسف - أكثر من ذلك - على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح «رايه» - فيما بعد - رائداً لنوع سيكون على «برتران» أن يشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً (١٦٩).

جديدة في عام ١٨٢٥ - تقرب «رايه» من القارئ المعاصر: «سأم الحياة»، و«الحلم بما لا يكون»، والنفور من الآخرين ومن الذات (١٦١)، إنه الشعب من الحياة، الرومانتيكي والبودليري. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ» حزينه لنهاية وجود أليم (١٦٢) تذهلنا بعنفوانها الكثيب، بغنائيتها التي يجعلها اقتراب الموت غنائية يائسة:

أيُّها الآلهة! كم تغير المشهد من حولي! كم في هذه اليقظة من أحزان وأموال! كنت قد غفوت على حافة الهاوية: وأفتح عيني لأرى نفسى غريقاً في أعماقها:

قوة، وجمال، وشباب، إنن فكل شئ ضاع. (١٦٣)

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المساوي (١٦٤)، إنما هي - والحق يقال - تأملات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدي به إلى الخضوع للتعبير الصادم، والصراخ الذي يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة النثر» التي تعتبر نفسها كذلك (مادامت مكتوبة في مقاطع، وفي نثر متقن). والتي تقع - فيما يدولى - في تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقاطع، والمتأخرة الآن، مادام «رايه» يلمح فيها إلى «حرارة محرقة» يقول عنها إنها تأكل «أيامي وشبابي» (١٦٥)، والتي ظلت - للأسف - غير مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوي على إبداع رائع، ملحمي وخيالي في الوقت نفسه، في تلك «الرؤيا» عن مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تحطيمه، ويحافظ عليه دائماً: «نصب غامض يجسد - في الوقت نفسه - النصب الكبير المجهول من تراكم القرون وأماكن انحدار أحلام اليقظة» (١٦٦)، و«حائط القرون» المنصوبة على عتبة

الهوامش

(١٠) وهكذا، يرد «دى لوخ» إلغاء الشعر المقفى (Raisonnements ha-sardés sur la Poésie Française, 1737) ويرصد «الأب برشو» - فى «الحسنات والسيئات» - عينة من الشعر غير المقفى، فى أبيات (موزونة)، وذات أطوال متنوعة (1735, t.VI, p.68).

(١١) ارجع - فى هذا الموضوع - إلى مقالة ج. دورى M.-J. Durry حول Poème en prose (Mercure de France) 1^{er} Févri- قصيدة النثر- 1937.

Fénelon, Télémaque, éd. Des Grands Ecrivains de France, (١٢) 1920; Introduction, p.XL.

(١٣) حول هذا الشخص المحبب الذى كتب عدة قصائد غنائية نثرية، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من (R) ميثريدات Mithridate نثرًا كى يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «ديبون» Houdar de la Motte (1988).

(١٤) «كاتبنا تمتلئ بالشعر فى المواضع التى لا تجد فيها أى أثر للنظم» (Lettre à l'Académie, ch. V, Projet de poétique).

Lettre ch.v. (١٥)

Le Nouvelliste du Parnasse, 1734, t.I, p.198. (١٦)

(١٧) مثل «لاموت» أو «الأب دى بو» فى «بحث حول الشعر الملحمى».

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد توصلوا - خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة - وإن يكن عبر طرق متعارضة، إلى النتائج نفسها التى توصل إليها من أدانوا ذاققتهم باسم السمع والإحساس، مثل «الأب دى بو».

Fénelon au XVIII^e Siècle en France, Hachette, 1917. (١٨)

Chérel, La prose poétique française, l'Étudiant (١٩) 1940, t.IV, p.198. وانظر - فى الكتاب نفسه - حول النثر الشعرى لهذه الفترة، صفحات ص. ١٦٦ - ١٨٣.

D'Eschery, Œuvres, 1811, t.II, p.270. (٢٠)

(٢١) «خطاب إلى الأكاديمية»، الفصل الخامس: «أريد جليلاً مألوفاً، شديد العذرية والبساطة، وأن يحيل كل واحد إلى الاعتقاد بأنه كان سيحده بلا عناء...».

Le Pour et le Contre, 1735, t.VI, p.81. (٢٢)

Variété III, GAI- «نوعات» - فى «شكل خاص» - فى «نوعات» - 1936, p.63. (٢٣)

(٢٤) «إعلان مبادئ مترجمى الشعر» Profession de foi pour les tra- ducteurs de poésie, Yggdrasil, 25 juin 1937. مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعاً لأطروحة قام بها

(١) انظر: Histoire du Vers français, Boivin, 1949. وبشكل خاص، فى الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلي فى «أوكسان» و «نيكوليت») حيث تغلغل لبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.

(٢) انظر: La Déclamation du vers français à la fin du VII^e siècle (Rvue De Phonétique, 1912, t.II, p. 313-363).

(٣) فقد لاحظ - عام ١٧٧٠ - أنهم فى القرن السابع عشر «كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد، الذى كان نوعاً من الغناء الرتيب - mél-opée، ويضيف «والواقع أن الشعر يقتضى ثلاثة بشكل مختلف عن النثر» (Œuvres, éd. Moland, t.XXVIII, p.303 en note).

(٤) وستعارض الموسيقى - هى أيضاً، وإن يكن فى وقت لاحق - الشكل المربع، أى بناء الجمل فى مجموعات مزدوجة (4+4 أو 8+8). (قارن: Dumesnil, Sur Le rythme musical Mercure de France, 16 nov. 1919)

Réflexions critiques Sur la poésie et sur la peinture, 1719, t.III. (٥) انظر الأب دى بو

L' alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Hachette, 1907. (٦)

(٧) Œuvres, t. XI, p.250 + ذكره «مورنيه» فى :

L'alexandrin français...p. 33

La déclamation du vers français à la Fin du XVII^e siècle (Re- vue de Phonétique), 1902, p. 330. (٨)

ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قاومت - فى العصر نفسه - الطغيان الإيقاعى لألبان الأوبرا، وصالت إلى تقريب جملتها الموسيقية من لغة الكلام - وسترتبط جملة الأوبرا الملحنة، التى أبدعها «لوللى» بمعنى الكلمات، وستتعلق - بأمانة - بمقاطع الكلام (فى حين أن الإيقاع الموسيقى يتنصر، فى اللحن، على التعبير). ويقول «لوللى»: إن جملى ليست إلا للتعلق بها. (انظر R.Rolland, musiciens d'au- trefois, Hachette, 1917, notes sur Lully, III, p.152) وهكذا لم يعد الشعر وحده هو الذى لا يغنى الإنشاد الرتيب، بل وقفت الموسيقى نفسها ضد التماثلات الإيقاعية والأشكال الثابتة.

(٩) - إنها النتيجة التى يحيل إليها «د. مورنيه» وهو يبحث فى مسألة القواعد فى القرن الثامن عشر (La Question des règles au XVIII^e siècle) (Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1914). وإذا ما كان احترام القواعد قد استمر طويلاً، فذلك - بوجه خاص - لأن «المبكرة المجهولة» القادرة على أن تفتح «بضرة واحدة الطرق الجديدة التى ستوقع من قواعد الماضى» لم تكن قد ظهرت بعد (3^e Partie, p. 617).

l'Europe بأجزاء أخرى عامي ١٧٦٤ و ١٧٦٥ (انظر بيبليوجرافيا «فان تيجيم» في ختام أطروحته «أوسيان في فرنسا، Van Tieghem, Ossian en France, Paris, 1917.

(٣٥) أقدم هنا - لأبين تفوق «سوار» على أصحاب الأسلوب «النبيل» والكلاسيكي المزعوم - ترجمة للفقرة نفسها للبارون «دي سكندروف» من «هيرفر» (١٧٧٦): «اعصفي أيتها الرياح المزومعة! اخرجي من كهفك أيتها العواصف الرهيبة! اجاري أيتها العواصف التي لا يمكن ترويضها وهزي قيودك، اعوي في غاباتنا، أيتها الزوابع البشعة! وأنت، أيتها القمر! اخترق السحب المشثقة. وأضح بشعلاتك الشاحبة هذا الليل الرهيب! ليذكرني كل شيء بموت أطفالتي، بموت أرنيدال القوي، وبضياع دورا التي لا تعوض!».

(٣٦) «أوسيان في فرنسا»، ص ٢١. ونعلم أن «فولتير» قد انتقد بحدة أسلوب «أوسيان» وسخر منه، بتقليده ومحاكاته في «أسئلة حول الموسوعة»

Questions sur l'Encyclopedie (1^{re} partie, articles : Anciens et Modernes, 1770) (Œuvres De Voltaire, XVII, p. 236).

(٣٧) «أوسيان في فرنسا»، ص ١٤٥.

(٣٨) في يناير ١٧٦٢، «لانثون Lathmon»، وفي فبراير «أونثونا Oithona»، وفي أبريل «دار» - ثولا Dar - Thula وفي يوليو «كونلات وكونثونا Conlath et Cuthona»، وفي سبتمبر «كومالا Comala». ومع ذلك، فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارت المقاطع الغنائية المترجمة في البداية. «إنها ليست - على ما يقول جريم - قصائد موقف، تلك التي تستحق لدى الأوسمة».

(Correspondence, avril 1762, cité par Van Tieghem, Ossian en France, p. 145).

(٣٩) هكنا تصرف «سوار»، وهو يترجم «كارثون Carthon» عام ١٧٦١، في «جورنال إترانجي Journal Etranger»، فذكر تسعة مقطوعات ترتبط - معاً - بتحليل موجز، ليختصر - بهذه الطريقة - كلا ملحمة شاسعا وملا، إلى سلسلة من «قصائد ثرية» قصيرة.

(٤٠) أول أغنية في «أناشيد سيلما Chants de Selma»، ترجمة «سوار» في Gazette Littéraire d'Europe, le 1^{er} août 1765.

(٤١) في عام ١٨٢٠، ترجم «ميرمييه» «أوسيان» مع صديقه «ج.ج. أمير» انظر خطاب «أمبير»، الذي ذكره يوفانوفيتش في أطروحته حول «جوزلا» : La Guzla, Grenoble, 1910, p. 133

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧، نرصد ٢٠ محاكاة لـ «غزليات»، جيسنير، سواء بالشعر أو النثر، وذلك في «روزنامة ربة الشعر - Al-manach des Muses» وحصلها Van Tieghem, Le Prér-omantisme Européen, t.II, p. 283.

«رنيللي» في «قصيدة مفتوحة وقصيدة مغلقة» (Poésie ouverte et poésies fermées) Cabiers du sud, 1947 الذي «يتحرر ويستخني عن الكلمات، التي لا تزول ولا تبطل وهي تهاجر من لغة إلى أخرى، وعندما تقلم في اللغة الخام، لا تكف عن أن تكون قابلة للنقل» (ص ٤٨).

(٢٥) لنذكر - رغم هذا - المحاولة الغريبة لـ «الأب ساندون» الذي ترجم، عام ١٧٢٨، «رسائل» و «هجاء» هوراس الشعريين إلى النثر العادي، بينما اختار «أناشيد غنائية» لترجمتها «نثرًا شعريًا» ذا أسلوب أكثر رقيًا. ول سوء الحظ أصبح نثر «هوراس» الغنائي، الموجز والحيوي، لغة مطبوعة وعلانية على يد «ساندون».

(٢٦) هي القصيدة نفسها التي تبدأ بـ «لقد حاربنا بالسيف»، وتنتهي بـ «مضت ساعات الحياة، وسأمرت ضاحكًا».

(٢٧) حول كل هذه الترجمات، انظر: Van Tieghem, Le pré-omantisme, Etudes d'histoire Littéraire européenne, 2 Vol., Alcan, 1924.

La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen, op. cit., t. I, p. 19-71.

(٢٩) وهكذا، ترجم «هيردور» عشرة مقاطع من «ليدا» في «فولكلندر - Volksslied» التي جمع فيها الأغاني الشعبية والبداية، في حين أن نظام «ليدا» الشعري يتمثل، على النقيض، في فن شليد التطور (انظر الملاحظة ٣٠).

(٣٠) أنهي «ليدا» جانباً، فهي - على النقيض - ثمرة نظام شعري بالغ التعقيد، يستخدم ١٣٦ بحراً مختلفاً: ذلك لأن محاولات النثر الشعري هي واقع الفنية الحديثة، بحثاً عن شكل في جليله. وكانت الـ «سكالديس Scaldes» الاسكتلندية تفتي - من القرن الثامن حتى الحادي عشر - منظومة، بل في نظم بأربع.

(٣١) في الخارج، سنرى «ميساروتي» - في إيطاليا - يترجم «ماكفرسون» في أبيات غير مفقاة من أحد عشر مقطعاً، و«هوبير» - في إنجلترا - يترجم «جيسنير» في نثر موزون. وبذلك توصلنا - هنا وذاك، كما يؤكد «فان تيجيم» - إلى التعبير بإخلاص عن الإيقاع الأصلي.

(Le Prér-omantisme, t.I, p. 226, et t.2, p. 224).

(Œuvres de Turgot, t. IX, p. 163. انظر : (٣٢)

(٣٣) «هيرير» الذي عرّف «تورجو» - تلميذه - على «جيسنير»، نشر باسمه هو مجمل الترجمات التي قام بها «تورجو» و «ميسير»، هو نفسه.

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن «مقطوعات من الشعر الإرسى» التي نشرها «ماكفرسون» عام ١٧٦٠، والتي أدمجت - فيما بعد - في ملحمة «أوسيان» في «جورنال إترانجي Journal Etranger» في سبتمبر ١٧٦٠، ويناير وديسمبر ١٧٦١، ثم في يناير وفبراير يوليو وسبتمبر ١٧٦٢. وسيمد «سوار» مجلة أوروبا الأدبية : Gazette Littéraire d'Europe

(٥٣) أحيل - بالنسبة إلى الأول (شعر) - إلى دراسات «موجلون» في المجلد الثاني من كتابه *Histoire Intérieure du Prérromantisme français*, Arthaud, 1930; كتابه *Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII^e century*, Columbia University, 1936.

وبشكل خاص الفصل العاشر.

(٥٤) قارن موجلون، سبق ذكره، المجلد الثاني من ص ٢٤٧ - ٢٤٨ : «ملهم منتصف الليل يلدق، يا له من صمت. لاني يتحرك. هل كل الناس نيام حتى هذه اللحظة؟...».

(٥٥) انظر : *(Œuvres de Mme Roland, Paris, an VIII, tome 3.*

والغريب - في «مذكرات» معلم رولان - أن هذه انبعاثات نفسها إلى نفس، لدى خيالها الكامن القاتوني يسمون، تنبع القرصة، على التقيض، لوصف قصير، حي وجذلي، له «حفلات مابعد المشاء المرجاء» حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من اللقطة، ورقلت علة ذلت غطاء أسطواني تستخدم مكتباً يستخدمها الكائن القاتوني «بلور» الذي يرتدى النظارات يجعل قلة البص تهلل، بينما كنت أحمش كمفا، وخالي بقرع «النأي».

(٥٦) انظر رسالتها إلى صديقتها في للمرة الداخلية، الآنة «كتيبة»، في ٦ يوليو ١٧٧٦، التي ذكرها «لانسون» *(Choix de Lettres du XVIII^e siècle, p.661).*

(٥٧) إلى السيد ديلبير، ١٤ مايو ١٧٨٣، ذكره «لانسون» *(choix de Lettres, p.629).*

(٥٨) انظر «لانسون»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما يليها.

(٥٩) على سبيل المثال، خطاب ٦ ديسمبر، للكومن من مقطعين قصيرين.

(٦٠) انظر : *Observations en tête d'Obermann (éd. Michaut, Hachette, 1940, t.I, p.1).*

(٦١) المرجع السابق، ص ٥، ملاحظة.

(٦٢) المرجع السابق، وبعض التعميمات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى: عجل ستحل محل الأبقار، إلخ...

(٦٣) انظر : *Obermann, lettre XXV.*

(٦٤) المرجع السابق، الخطاب الثامن والستون. *(éd Michaut, t. II, p. 122).*

(٦٥) هناك مثال يميز لهذا الانهيار : «الأيام الجميلة عديمة النفع لي، الليالي المظلمة مرة لي. سكونية الظلام! تحطم الأمواج! صمت! قمر! عصافير تنفرد أثناء الليل! أحاسيس السنوات الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» *(Lettre LXXV, t. II, p. 147).* ولتقاع هذه المقطوعة الجميلة - في ذاته - معر بصورة رائعة.

(٦٦) ذكره «ميرلان» (Sénancour, p.94)، الذي يقرب الجملة من «نوفاليس» : «كل للمرئي يرتكز على أسس غير مرئي». (لقد خضع

وحول هذه «الفرزليات»، انظر فيما يلي «الترجمة المستعارة وقصيدة الشعر».

(٤٣) انظر - فيما يتعلق بهذين النمطين من الشعر، مقالات A. Anglès, sur *L'esprit de la prose, dans Action du 5 juin 1945.*

(٤٤) تارن *A. François, dans l'Histoire de la langue française de Brunot, t.VI, 2^e partie, livre II: la langue post-classique* «Le langue de la passion» p. 2055-2060. ويذكر أن «دينرو» قد اخترع «نقاط الإرجاء» التي أسامت اللغة العاطفية استخدامها، والتي تجعلها لديه «جملاً رخيمة، وكلمات معزولة، وعلاجات تمجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تمير إضمارية» (ص ٢٠٥٩). أليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابية الذي ستواصله قصيدة الشعر؟

(٤٥) قارن *Van Tieghem, Ossian en France, p. 130-134.*

(٤٦) انظر *Salon de 1767, article Lautherbourg.*

(٤٧) نستعيد عبارة «موجلون» في أطروحته حول «التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية» *(l'Histoire intérieure du Prérromantisme français (Arthoud, 1930).*

(٤٨) *Rousseau, (Œuvres, Hachette, 13 vol., t.V, p.89, cité par A. François* والأمر يتعلق هنا بالشعر، لا بقصيدة الشعر. فالحالة الوحيدة لروسو في «قصيدة الشعر» «لاوى إبراهيم» *(Le lévite d'Ephraïm)* ليست بهذا أهمية، نظراً لأسلوبه «الشعري» نفسه، والكلاسيكي الزائف.

«انلاوى» أحد أبناء «قبيلة» اللاويين، الإسرائيلية القديمة، ومهنته خدمة المعبد (المترجمة).

(٤٩) *Histoire Intérieure Du Prérromantisme français, t.I, p.172.*

(٥٠) يقول عن التصوير الزهني (وهو ما ينطبق - أيضاً - على الأدب) : «القواعد جعلت من الفن روتيناً، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها. لتتفق: لقد أفادت الإنسان العاوى، وأضررت بالإنسان المبغفر» *(Œuvres, Garnier, 1876, t.XII, p. 76 - 77)* وأيضاً، في مقالة «عبقرية» *(Génie)* في «Encyclopédie» عام ١٧٥٧ : «القواعد وقوانين الذوق ستعرق العقبرة، والعبقرية تحطمها كي تطير نحو السامي، نحو ما يؤثر على العواطف، وما هو عظيم».

(٥١) أوضح «فان نيجم» كيف أن هذه الفكرة كانت محببة إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية» من الأوروبيين : «يوج، جوتيه، إلخ». قارن *Le Prérromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne, 2vol., alcan, 1924).*

(٥٢) *Histoire Intérieure du prérromantisme français, t.I, ch.2, p.1.*

- (٨٢) Avertissement في بداية ترجمته لـ «غزليات»، عام ١٧٦٢، ص ٩١.
- (٨٣) انظر: Variétés Littéraires, 1768, t.I, p.391. ونضرب مثلاً على ذلك استخدام كلمة «شيء»، وهي «مصطلح ميتافيزيقي».
- (٨٤) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٢ Réflexions نسبق ترجمة أول Nuit ليونغ.
- (٨٥) قارن ترجمة «الحب الذي أسي جزاؤه» L'Amour mal ré-compensé حيث يقضي إلى حورية بحر أغنية مضحكة (ربما نبعت فكرتها من ليونارد، حيث يقارن نفسه بـ «عجل مرح»). «ساتيرا» شخص خرافي، نصفه الأعلى إنسان والأسفل لعنة (الترجمة).
- (٨٦) هكذا تم تقديم «قريشة إلى الشمس» لبريك، باعتبارها مترجمة عن اليونانية.
- (٨٧) انظر: Les Incas (1777), ch. XLVII.
- (٨٨) وعلى النثر ألا يختلط بالنظم، ذلك ما يقوله في كتاب الشعر (الفصل الأول، ص ٢٤٢) والمطر الذي أصدره «فوجولا»: «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان في النثر، وخاصة البحر السكندري» (Remarques sur la langue française, 1647, p.104). ظل مقبولاً بشكل عام تماماً، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعري. قارن Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII, Century, Columbia University.
- (٨٩) كان «سوار» قد أعطى (لوجورنال إيتراغيه) - عام ١٧٦٢ - ترجمة «دار - تولا» التي تتضمن قصيدة «ابتهال إلى القمر» الشهيرة. ونعلم أن «الناشيز» - التي نشرت عام ١٨٦٢ - قد وجدت مخطوطة منذ ثلاثين عاماً.
- (٩٠) والدليل أن «الترانيل» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، في «شهداء» وأغنية الموت» لـ «سيموديس» وخاصة في الكتاب الثالث والعشرين، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.
- (٩١) انظر ما سبق، الملاحظة رقم ١٤.
- (٩٢) انظر: Dissertation sur la poésie rythmique (sic) dans les Antiquités poetiques حيث يميز الشعر الإيقاعي لليهود والشعر الموزون، ويكتشف بالنسبة إلى الباقي شعراً إيقاعياً في الأغنية الحديثة.
- (٩٣) انظر: Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaumes nouvellement découverts, à Sirap (=Paris), 1784.
- (٩٤) انظر: Fusil, Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu, Plon, 1936.
- (٩٥) انظر: Psaume XXVI, p.73.
- (٩٦) أحب الفتاة المولدة البيضاء التي تنفي بها نظماً، والتي لا يزال نثره يتذكرها.
- «سينفكور» لتأثير «سلان - ملرتان»، و«التصايد الهندوسية»، وربما بـ «توفليس» عبر «ساستيان مرسية» (سبق ذكره، ص ٨٩ - ١٠٦ Meriant).
- (٦٧) نشر «سينفكور» - أيضاً - فيما نعلم «أحلام بقعة حول طيعة الإنسان الباقية التي تميز بعض مقتطفاتها بطابع شعري أكثر منه فلسفياً.
- (٦٨) قنطر: ر. دي جورسون، مقال حول لوسيل دي شاتوبريان، في Promenades littéraires, V. وقد نشرت أعمال «لوسيل» مصحوبة بتعليق «ل.ل. توملي» عام ١٩١٢ (Messein).
- (٦٩) انظر: Chateaubriand, Mémoire d'Ostre-Tombe, I^{er} partie, tome III, Neufchâtel, 1784 (tomes I et II), et II Lausanne 1785 (tomes III et IV).
- (٧٠) قنطر: Neufchâtel, 1784 (tomes I et II), et II Lausanne 1785 (tomes III et IV).
- (٧١) «الحورية الموجودة - على سبيل المثال - في «قريشة إلى الربيع» (L'Hymne au printemps, 20. LP. حول دودة الفراش، هنا «الأنثروب» للنظم، «المتشأن بشوك حرمة وأرجل لا تزال بلا شكل محدد».
- (٧٢) قنطر: Mélanges Lanson, 1922, p.258 - 267.
- (٧٣) قنطر: Mon Bonnet de Nuit, t.II, p.130. قارن أيضاً «حلم البقعة الخاضع لروسو».
- (٧٤) يؤكد مقال حديث كتبه «ه.ت. باترسون» (Petites clefs de grands mystères. Revue de Littérature comparée, janvi-mars 1951, p.85-100). كان موضع شغف بلأغنية، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على «هوجو».
- (٧٥) ملحوظة: Néologie, 1801, préface, p. xiv.
- (٧٦) قنطر فصل (Mon Bonnet de Nuit) t. II, p.254 (vers français) حيث يهاجم «مرسيه» - بحدة - «أقفية» «الرتبية» و«اللقبية»، ويعلن تفوق «نثر» «على شعرنا القوطي».
- (٧٧) قنطر: Mornet, Le sentiment de la nature en France de, J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre, Hachette, 1907, p.413.
- (٧٨) قنطر Scènes champêtres de perreau, 1782, Mélanges tirés d'un petit portefeuille de sylvainmaréchal, 1770, etc.
- (٧٩) ذكره «شيريل» Fénelon au XVIII^e siècle en France, p. 445.
- (٨٠) وأنه لئلا دالة أن تشهد صدور ديوان من «حكايات وأشعار لرسية» عام ١٧٧٢، يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية، تم اختيارها - من هنا وهناك - من «أرسيل»، ولا تحفظ بشئ من طابع العمل الملحمي.
- (٨١) انظر: Tableau de Paris, t.II, cité par Monglond, Histoire intérieure du Preromantisme français, t.I, p. 100.

يعلمه عن الإيقاع الوحشي، ولم تمد تلك - على الإطلاق - هي إيقاعات الخاصة التي تنشأ تلقائياً (ص ٢١).

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٢١.

Preface du tome I, an X (1801).p.vi. (١٠٩) انظر :

(١١٠) في الجزئين الأولين، وحدهما، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان «إلى قلمتي» وحكايتين خرافيتين للبنتسبرج)، ومن الإنجليزية (استمارة)، و «غزلية» مترجمة بتصرف من الإيطالية، ومحاكاة أناكريف لـ «حكاية هندية»، و «قصة يونانية» (في مقاطع)، و «تسامح» وفصل من سفر التكوين المكتشف حديثاً، مترجم عن العبرية إلى الفرنسية.

La mue de l'Amour, par Lefranc, t.VI (1805) p.21-22. (١١١) انظر :

(١١٢) وإن لم تكن هناك سوى طريقة واحدة في الكتابة في أفضل شكل ممكن، فهل يمكن - مع قواعد النظم - أن تستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائماً؟ هكذا كتبت، وهي تقيم تعارضاً بين الشعر والنثر De la Littérature, 1800, éd. Didot, t.I, p.286.

De l'Allemagne, 1813, éd. Didot, t.II, 2^e partie, (١١٣) chap.9.p.58.

وتضيف : «إن طغيان البحر السكندري غالباً ما يفرض علينا ألا نضع - أبداً - في شعر منظوم ما يمكن أن يكون - مع ذلك - شعراً حقيقياً».

Improvisations de corinne au Capitole (I.II.chap.3) انظر : (١١٤) dans la campagne de Naples (I.III.chap. 4) etc..

(١١٥) وأجمل الأجزاء الشرة التي عرفناها، هي لغة العواطف التي تستحضرها (De la Littérature.p.286) العبقرية،

(١١٦) انظر 1^{re} édition, 1813, ويسدو أن نجاح Gaule Poétique كان كبيراً ومستمر.

A un écrivain des Quatres Vents de l'Esprit. في نداء (١١٧)

Fragments, Renouard, Paris, 1819.p.37 انظر : (١١٨)

(6^e fragment) وتذكر في «هذا العويل الأليم الذي ينحدر من عصر إلى عصر» («هذا العويل الطويل»، عام ١٨٥٧) في «الفنارات» لبودلير.

Portraits contemporains, t.I, Paris, 1846 P.298. (١١٩)

(١٢٠) هو الموضوع الشهير : «لماذا أستيقظ يا نسمة الربيع»، الذي تكرر استخدامه كثيراً منذ «بروفير».

(١٢١) سجد مزبدا من التفاصيل في أطروحة «يوفانوفيتش» حول «جوزلا» لميرميه La Guzla de Mérimée, Grenoble, 1910, 1^{re} partie, chap. 2: la Ballade populaire.

(١٢٢) أضغ - في الإطار نفسه - الاقتباسات ذات الموضوعات الشعبية في شكل أناشيد غنائية، من تأليف هذا أو ذاك من الكتاب : مثل «الينور» تأليف : «بورجير»، و«ملك أولين» تأليف : «جوتيه»، و«الأناسيد

(٩٧) يتذكر شاتوبريان «بارني» في «الناسير»، ليصف غراميات الزنجى إميلي، Génie du Christianisme (2^e partie, livre V, chap. 2). وفي ملاحظة في

يذكر أيضاً «ناهاندوف» باعتبارها نموذجاً لـ «أغاني الزنوج والمتوحشين».

(٩٨) نعلم أن «هردير» قد أدخل بعض هذه الأناشيد «البدائية» في مؤلفه فولكليندر Volkslieder وفي عام ١٨٤٤، سيكشف «سانت - بوف» حيلة «بارني». (Portraits contemporains, tome IV)

(٩٩) «لم أقل أبداً إنني أتجت قصيدة»، كما يقول في «اختبار الشهداء». وبعد أن يقول عن «أتالا» إنها نوع «ما من القصيدة»، يستلرك في ملحوظة : «إنني مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستخدم هنا كلمة قصيدة، فذلك لأنني لا أعرف كيف أفهم غير ذلك. لست إطلائاً من هؤلاء الناس الذين يخلطون بين النشر والشعر éd.V.Giraud, 1906, Préface, p.XIII.

Mémoires d'Outre-Tombe, livres II et VI. (١٠٠)

يصف «شاتوبريان» نفسه ابتداءً إلى «سيتي» بأنه «أغنية شبه متأوه».

Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, Garnier, 1861, 5^e leçon. (١٠١) انظر :

وفي الدرس السابع، سيحدد «سانت - بوف» على فن «شاتوبريان»، وسيلومه على كتابة الأشعار بدلاً من الروايات.

(١٠٢) انظر Annales Romantiques 1835، والنسخ الأولى لـ «ذكريات» (ذكره - ف. جيرو) في ملحوظة من كتابة Extrait de Chateaubriand, Hachette, p.310 بريتاني في الربيع.

(١٠٣) على نحو ما يتذكر «سانت - بوف» (سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ١٨ - ٣٢) فيما يتعلق بـ Romance du Dernier Abencérage ، وقارن - في «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس» Itinéraire - de Paris à Jérusalem ، تأملات «شاتوبريان» حول الأغاني الشعبية اليونانية.

Atala, éd. V. Giraud, 1906, p.40 - 41 et p.78-80. (١٠٤) انظر :

(١٠٥) قارن Ezéchiél, 32, 18-32 و Psaumes 42, 49, etc... وبالمثل

(١٠٦) انظر : Les Martyrs, Livre VI : «قارن ما سبق، تحت عنوان «تأثير الترجمات». ونظم التأثير «الكهرمائي» الذي تحته قراءة هذا «البردي» على «أوجستين تبيري» الشاب. فقد وصفه في مقلمة Récits des Temps Mérovingiens.

Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique, Boivin, 1930 (١٠٧)

إن هذا النمط من الشعر متأقن تماماً بشكل خاص، لكنه يريد أن يقنن، وأن يكون ذا مظهر هندي، متطلبات كثيرة. وقد حققها شاتوبريان بما

(١٣٨) مقدمات Odes et Ballades وبشير «هوجو» - في المقدمة نفسها - إلى «الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع، سواء أكانت شعرا أم نثرا، التي شرفت قرنا».

(١٣٩) مقدمة كرومبول، مرجع سابق، ص ٢٨٥، ٢٨٦.

(١٤٠) «دي لامينيه» الذي أعجب به الرومانتيكيون إعجابا شديداً، وأصبح مشهوراً منذ كتابته «دراسة عن اللامبالاة» (١٨١٧). وقد نشرت في جزئين عام ١٨٢٥ : «الملحد» و «اليهودي» (أعيد نشر الأول في ملخص «الدفاتر التذكارية»). وحول «الدفاتر التذكارية»، انظر As-selineau Bibliographie Romantique, 2^e éd. 1872.

(١٤١) استعادة من Conservateur Littéraire (قارن مع ما سبق تحت عنوان «فجر الرومانتيكية».)

(١٤٢) عامان، ١٨٣٠ - ١٨٣١.

(١٤٣) اعتباراً من ١٨٣٠. انظر - عن «الدفاتر التذكارية» - ببليوجرافيا لاشيفر.

(١٤٤) في مقال حول أنشودة «المورلاك».

(١٤٥) انظر Smarra, ou les démons de la nuit, 1821. أراد نوديه، الأول في أدبنا، أن يؤلف قصيدة الحياة الليلية، هكذا كتب كاستيكس عن سمارة (Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Corti, 1951, p. 132).

(١٤٦) يؤكد «نوديه» - في المقدمة - أن اسم سمارة هو اسم الروح الشريرة التي تسبب في الكوابيس، و «نوديه» - الذي أقام «إيليري» عامي ١٨١٢، ١٨١٣ - كان يجهل تماماً، على أية حال، اللغة المصرية الكرواتية. انظر أطروحة يوفانوفيتش حول Guzla de Mérimée, Grenoble, 1910, p. 68-109.

(١٤٧) قارن «يوفانوفيتش»، مرجع سابق، ص ١٠٢، ١٠٨. والطريق أن «نوديه» قد سمى «بيك» باسم الكونت سيالانان، الذي كان يرأس قبيلة «ليباش»، حيث أقام «نوديه» في «إيليري». وهو اسم وجده «مريميه» إيليرياً خالصاً، إلى حد أنه استخدمه في «جوزلا»... La Guzla... (Yovanovitch, p. 104) والجزء الثالث «غزلية» أدبية خالصة للشاعر الراجوزي «إينياس جيورجي»، وقد ترجمها «نوديه» عن ترجمة إيطالية.

(١٤٨) انظر مقدمته، عام ١٨٤٢.

(١٤٩) انظر: Trahard, La jeunesse de mérimée, Champion, 1924, p. 265-266.

(١٥٠) انظر: La Guzla, éd du Divan, 1928, Introduction d' E. marsan, p. viii.

(١٥١) سأذكر - نقلاً عن «يوفانوفيتش» - La Guzla de Mérimée, Grenoble, 1910, p. 374-375.

الاسكتلندية، تأليف «والتر سكوت». ولم تحز هذه الأناشيد الأدبية - عندما ترجمت - تأثيراً يختلف عن ذلك الذي حازته الأغاني الشعبية الأصلية.

(١٢٣) انظر Conservateur Littéraire, 1819 - 1821, éd. J. Marsan. انظر Hachete, 1922; Introduction, p. xvii..

استخدمه «أبييل هوجو» عن «القدس يخلقها الشاعر، والتي لا يصنعها ناظم الشعر» (tome I, 1, p. 75).

(١٢٤) انظر: Tome I, 2, p. 105-107.

(١٢٥) في مقال Du Génie لأوجين هوجو بشكل محدود (يناير ١٨٢٠).

(١٢٦) انظر: Revue des Deux Mondes, 1831, t. III, 3^e livraison. هوجو - سرعان ما أصيب بالجنون.

(١٢٧) «الهولان Le Hulan» و «مقبرة لوبان» أعيد طبعهما - على التوالي - في مايو ١٨٢٠ ويوليو ١٨٢٠، وأعيد طبعهما في Tablettes Romantiques, en 1823, ainsi que le Duel du Précipice.

(١٢٨) فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون، انظر ما ذكره اديشان (La guerre en temps de paix, Mus française, mai 1824).

(١٢٩) انظر: La Muse française, 1823-1824, publiée par J. Marsan, Cornély, 1907. Introduction, p. XLX.

(١٣٠) انظر: Muse Française, 1823, tome I.

(١٣١) انظر: Muse Française, 12^e livraison, t. II, p. 301.

(١٣٢) انظر: Racine et Shakespeare (1822), Charpentier, 1935, p. 166.

(١٣٣) وثمة مثال مشهور، عن التورية المثيرة للسخرية، يمثّل في كلمة هنري الرابع عن «المصيدة»، التي حولها «ليجونيه» في مؤلفه «موت هنري الرابع» إلى:

وأخيراً أريد في اليوم المحدد للراحة، أن يتلقى الضيف المثار للنجوم المتواضعة، على مائدته الأقل تواضعاً، بإحسان، بعضاً من الوجبات المخصصة للرفاهية.

(١٣٤) انظر: Victor Hugo, Odes, préface de 1824.

(١٣٥) انظر: Emile Deschamps, Préface des Etudes Françaises et Etrangères (1828) publiée par H. Girard, Bibliothèque Romantique, 1923, p. 22.

(١٣٦) انظر: Préface, éd. H. Girard, p. 61.

(١٣٧) قارن «مقدمة كرومبول» عام ١٨٢٨ : «الفكرة»، وقد غمست في الشعر، تتضمن - فجأة - شيئاً ما أكثر حداً، وأكثر سطوعاً. (éd. Souriau, 1897, p. 283).

Le Centaure, Album d'un pessimiste, éd.par J. Marsan, (١٥٨)
Bibliothèque Romantique 1924 p.198.

ثلاث ترجمات فرنسية لبداية نشيد. زوج حسن أغا الغنائى:

١ - ترجمة عام ١٨٧٨، عن ترجمة «فورتى» «الإيطالية»:

«أى بياض يتألق فى هذه الغابات الخضراء؟ أتلوج، أم بجم؟ ستكون
الثلوج قد ذابت اليوم، والجمع قد طار. إنها ليست بثلوج ولا هى بجمع،
لكنها خيام حسن أغا. فيها يرقد جرحها وهو يترجع يمرارة».

٢ - ترجمة «نوديه» نقلاً عن «سمارا» (وقد نمت أيتها عن «فورتى»):

«أى بياض باهر يشرق بعيداً على العشب الأخضر الشاحب للسهول
والأجمات؟

أهو تلج أم بجم، طائر الأنهار البراق هذا الذى يغطيها بالبياض: لكن
الثلوج ثلاثت، لكن الجمع استأنف طيرانه نحو مناطق الشمال الباردة.

لا، ليس الثلج، ولا الجمع. إنه سراقق حسن، حسن الشجاع، الجريح
على نحو يبعث على الألم، الذى يبكى من غضبه أكثر من بكائه من
جرحه».

٣ - ترجمة «مريميه»:

«ما هذا البياض على السهول الخضراء؟ أهى الثلوج؟ أهو الجمع؟
ثلوج؟ كان لابد أن تذوب. بجم؟ كان لابد أن يطير. ليست الثلوج
أبداً، ليس الجمع أبداً: إنها خيام الأغا حسن أغا، وهو ينتحب من
جراحه الأليمة».

ونرى - بوضوح - إلى أى حد يمتلك «نوديه» بالتوازنات الإيقاعية،
و«مريميه» بالفاعلية والإيجاز.

(١٥٢) انظر: La Guzla de Méricime, p.281 ملحوظة ٢.

(١٥٣) انظر: La Guzla, éd. du divan, 1928, p.42-44.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ٥٧، ٥٨.

(١٥٥) المرجع السابق، ص ٨٤، ٨٦.

(١٥٦) «يسمبو، يسمبو! البحر أزرق، والسماء صافية، القمر مرتفع، والريح
لم تعد تهب فى أشرعتنا من أعلى. يسمبو، يسمبو! (إنه أول المقامع
الخمس، ص ٩٢-٩٣).

وبوضوح «مريميه» - فى ملحوظة له - أن هذه الكلمة «يسمبو» بلا
أى معنى. والبحارة الإيليريون يرددونها وهم يفتنون - باستمرار - أثناء
تجديفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم.

(١٥٧) ثم نشر «الستور» و«الطرفان» - لأول مرة - فى Album de Grille
et Magalon, en 1822.

(١٥٩) السابق، ص ٢٠٢، L'Adolescence.

(١٦٠) السابق، ص ١٩١، La Pipe.

ونعلم أن «بودلير» و«ملارميه» مستميدان الموضوع.

(١٦١) «أه! كم أن حماقة الآخرين تصيب بالفنانيان، من هو مستاء - سلفاً -
وضجر من ثقله هو!».

ص ١٨٨. قارن «بودلير» فى «الساعة الواحدة صباحاً»، من ديوانه (سام
باريس).

(١٦٢) جمع «ج. مارسان» قصائد النشر (بشكل أكثر منهجية عما هى عليه
فى الطبعة التى تلت وفاة «ألفونس رابيه» عام ١٨٣٥)، فى الجزء
الثالث من «ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste بعنوان «أوقات
فراغ حزينة». مات «رابيه» فى ٣١ ديسمبر عام ١٨٢٩ بعد صراع مع
مرض أصابه بالتشويع.

(١٦٣) سبق ذكره، ص ١٢٢، L'Abime.

(١٦٤) وبذلك، فمسورة الحياة فى «Mon Ame» - «دراما تراجيدية وهزلية»،
حيث يدق المشاهدون نغم مقدسهم «من قوتهم ودمهم».

(١٦٥) «سيزيف» مرجع سابق، ص ١٥٥.

(١٦٦) انظر: Les Feuilles d'Automne, pièce XXIX, datée de mai: 1830.

(١٦٧) انظر: La Vision d'où est sorti ce livre, pièce liminaire de: la Légende des Siècles, 1856.

(١٦٨) قارن Singulier Monument فى:

L'An 2440, I.I, chap. 22 (éd. de 1786).

(١٦٩) فى Histoire de La Langue française, t. XII, Ch. Bruneau.

يرصد «ش. برنار» ثلاث محاولات فى قصيدة النشر فى المرحلة
الرومانتيكية: «رابيه» و«برتزان» و«م. دى جيران»، باعتبارها «محاولات
معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣). ولاشئ يشير - إلى أن
أيا من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشعراء الآخرين،
(ماعداً - ربما - القصائد التى نشرت فى «الحواليات الرومانتيكية»).



آفاق تراثية



معلقة امرئ القيس: بنيتها ومعناها*^(١)

عدنان حيدر**

- ١ -

شرحها بعد . ومن ثم، فإن دراستنا هذه تفيد أساساً من استبصارات أبي ديب^(٢)، ولا بد أن نقرأ جنباً إلى جنب مع دراسته عن الشعر الجاهلي . ولا توجد قراءة مناسبة أو صحيحة لأية قصيدة . وتقوم هذه الدراسة على تصور لرؤية الحياة والموت في الجاهلية، وعلى تعريف جديد للقصيدة الجاهلية كشفت عنه دراسة مورفولوجية شاملة لغالبية القصائد الجاهلية الكبرى.

ولكن، لأن تصميم الدراسة يمضى من الخاص إلى العام دون رجوع تفصيلي - من البداية - إلى السياق الأدبي والثقافي للمعلقة ونماذجها الأصلية، فإن من المهم هنا أن نعرف باختصار - وبشكل عام - القصيدة الجاهلية والمكونات الأساسية للرؤية الجاهلية. وأعني بـ«الرؤية» مجمل معتقدات الإنسان الجاهلي وقوى الحياة عنده والتساؤلات الوجودية حول الحياة والموت، خشونة الصحراء، حركة القبيلة الدائمة من مكان إلى مكان وراء العشب، معاناة القلق نتيجة لهذه

قصائد قليلة في تاريخ الأدب هي التي حظيت بهذا القدر من البحث الذي حظيت به معلقة امرئ القيس^(٢)، فكل سمة نحوية وكل صرورة وكل مقطع حظى بالبحث الدقيق، وحظى بالمناقشة والتقييم من قبل الفروض النقدية التي اهتم بها التراث. لكن الآراء النقدية كانت، حتى وقت قريب، تجزئية بطبيعتها ومقصورة بشكل أساسي على الأبيات والصور والموضوعات المفردة، ولم تظهر محاولة لرؤية المعلقة قصيدة مكتملة، يتشابك معناها ورؤيتها (فردياً وجماعياً) مع قيمتها الشكلية: الأصوات، والصور، والإيقاع، والقافية. وقد طرقت تحليلات «كمال أبو ديب» في هذا الصدد أرضاً نقدية جديدة وفتحت أبعاداً في دراسة الشعر الجاهلي لم يتم

* ترجمة: خيرى دومة، كلية الآداب، جامعة القاهرة. وعنوان المقال
The Muallaqa of Imru' al - Qays: Its Structure and meaning.

** جامعة بنسلفانيا

شفرات بارت حول الجوانب الاجتماعية (الخطية والتاريخية) والجوانب البارادجماية (الرأسية والثابتة) في النص.

ولكن لأن المنهج المستخدم، هنا^(٩)، يعطى أهمية لكل عنصر في المعلقة، ويتجه إلى تحديد ووصف منظومة العلاقات التي تتجاوز أية ثنائية للشكل والمضمون، وتنتظر إلى ما وراء القصيدة في عالمها ونماذجها الأصلية - لكل هذا سيكون من الضروري أن نركز على عناصر معينة في النص، دون إغفال للعناصر الأخرى. على سبيل المثال، قد يتم التركيز على معنى واحد فقط للكلمة من معانيها المتعددة، اعتماداً على وظيفة الكلمة في سياقها المباشر، فضلاً عن دورها في جدلية النقص / التوسط والنقص / الاتزان.

إن أسئلة من قبيل ما دور الحركة القبلية، والمغامرة البطولية، والحب، والزراعة والصناعة - ستصبح ضرورية لدراسة معلقة امرئ القيس وأية قصيدة أخرى تشاركها هذه الاحتمالات وهذه العوامل للحياة. إن معنى الكلمات وتغير معناها وقيمة أسماء النجوم وأسماء الأماكن وأى اسم آخر، ومصداق أى نمط من الوصف (من المعلوم إلى المخصوص أو من المخصوص إلى المعلوم)، وأهمية أو عدم أهمية استخدام الاستعارات في جزء أو أجزاء متعددة من القصيدة، والوظائف الدلالية والبنائية التي يلعبها الإيقاع والقافية، والأصوات الطويلة والقصيرة، وعلاقات هذه الأشياء أحدها بالآخر، وعلاقتها برؤية الشاعر وبنية القصيدة - كل هذا سيصبح موضوعاً مباشراً للمناقشة النقدية.

- ٢ -

معلقة امرئ القيس (*)

١ - قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحول

٢ - فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمال

٣ - ترى بعير الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حب لفلل

(*) المعلقة نقلاً عن ابن الأنباري، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.

الحياة غير المستقرة، التمزق الحتمي لروابط الحب والصدقة، الإيمان بنسبة كل القيم، الانغماس القوي في الحياة، الإذعان للموت والتمرد عليه، الوعي الحاد باقتراب الموت، المحاولات البطولية لبعث الحياة في لحظات الماضي السعيدة، الكفاح من أجل تخليد تلك اللحظات - كل هذه مكونات للرؤية الجاهلية.

والقصيدة، التي هي تجل لهذه الرؤية، تنجز إمكان تنسيبها جمالياً على نحو جماعي وتقليدي من خلال حياة الصحراء. والقصيدة - بوصفها مصطلحاً في هذه الدراسة - هي مؤلف شفاهي^(٤) متعدد الأغراض، وطقسى، يتكون من حزئين رئيسيين على الأقل: في الجزء الأول يطرح الشاعر من خلال الثنائيات والتعارضات رؤية عرب الجاهلية للواقع: الترسيع الباهت للحياة في وجه التغير المحتوم والعبث والموت، هذا بالإضافة إلى رؤيته الخاصة. أما في الجزء الثاني، فهو يؤكد بأسلوب متنوع قيم الحياة الإيجابية والسلبية، مستهدفاً في النهاية التأكيد اللافت - ولكن ليس التام - على العوامل الإيجابية في الحياة. وتتبع القصيدة نموذج النقص - التوسط، والنقص - الاتزان من البداية إلى النهاية^(٥).

ويستهدف التحليل التالي شرح نظام المعلقة والعثور على العلاقات المعقدة بين عناصرها داخل النص؛ بين النص نفسه والنص أو النصوص الأخرى (نماذجها الأصلية، والقصائد الجاهلية الأخرى) وبين النص والبيئة الاجتماعية المعاصرة له^(٦). ومن ثم، فإن التحليل ليس شرحاً للنص يركز فقط على العمل من داخله، وليس مجرد محاولة لتقديم الكاتب أو مجتمعه من خلال العمل، إنما هو حركة إلى وراء والأمام بين العمل والرؤية التي تحكمه^(٧).

وبالتالي، فإن وصف السمات النحوية والدلالية والصوتية للمعلقة - فضلاً عن تفسير سماتها الفنية: القافية، والإيقاع، والصورة، والوصف - كل هذا سيكون بالرجوع إلى البنية العامة للقصيدة والرؤية الجاهلية للحياة والموت. ومن هذه الزاوية يتشابه المنهج مع منهج رولان بارت^(٨) في أنه يربط أجزاء العمل أحدها بالآخر، ويربطها بعالم العمل (الجزيرة العربية في الجاهلية) بالطريقة نفسها التي تتمركز فيها

- ٤ - كائى غداة البين يوم تحملوا
لدى سميرات الحى ناقف حنظل
- ٥ - وقوفاً بها صحبى على مطيهم
يقولون: لا تهلك أسى وتجمل
- ٦ - وإن شفائى عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول
- ٧ - كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل
- ٨ - إذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت برياً القرنفل
- ٩ - ففاضت دموع العين منى صباة
على النحر حتى بلّ دمعى محلى
- ١٠ - ألا رب يوم لك منهن صالـح
ولا سييما يوم بدارة جلجل
- ١١ - ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجباً لرحلها المتحمل
- ١٢ - فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهذاب الدمقس المفتل
- ١٣ - ويوم دخلت الخدر خدر غنيزة
فقال لك الويلات إنك مرجلى
- ١٤ - تقول وقد مال الغبيط بنا معاً
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فأنزل
- ١٥ - فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تبعدينى من جنك المعل
- ١٦ - فمئلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيته عن ذى تائم محول
- ١٧ - إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحتى شقها لم يحول
- ١٨ - ويوماً على ظهر الكتيب تعذرت
على وألت حلفه لم تحلل
- ١٩ - أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
- ٢٠ - أغرّك منى أن حبك قاتلى
وأنت مهما تأمرى القلب يفعل
- ٢١ - وإن تك قد ساءت منى خليفة
فسلى ثيابى من ثيابك تنسل
- ٢٢ - وما ذرفت عينك إلا لتضربى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل
- ٢٣ - وببيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهوبها غير معجل
- ٢٤ - تجاوزت أحرأساً إليها ومعشراً
على حراساً لو يسرون مقتل
- ٢٥ - إذا ما الثريا فى السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل
- ٢٦ - فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبسة المتفضل
- ٢٧ - فقالت: يعين الله ما لك حيلة
وما أرى عنك الغواية تنجلي
- ٢٨ - فقمتم بها أمشى تجر وراءنا
على إثرنا أذيال مرط مـرحـل
- ٢٩ - فلما أجزنا ساحة الحى وانتـحى
بنا بطن خبت ذى قفاف عـقـنـقـل

٣٠ - مددت بقصني دومة فتمايكت

على هضم الكشح ربا المخلخل

٣١ - مهلهلة بيضاء غير مفاضة

ترائبها مصقولة كالسجنجل

٣٢ - تصد وتبدي عن أسيل وتتنقى

بناظرة من وحش وجرة مطفل

٣٣ - وجيد كجيد الريم ليس بفاحش

إذا هي نصتته ولا بمعطل

٣٤ - وفرع يزين المتن أسود فاحم

أثيث كقنو النخلة المتعكل

٣٥ - غدائره مستشزرات إلى العلى

تضل العقاص فى مثنى ومرسل

٣٦ - وكشح لطيف كالجديل مخصر

وساق كانبوب السقى المذل

٣٧ - ويضحى فتيت المسك فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

٣٨ - وتعطو برخص غير شثن كانه

أساريع ظبى أو مساويك إسحل

٣٩ - تضىء الظلام بالعشاء كأنها

منارة ممسى راهب متبتل

٤٠ - إلى مثلها يرنو الحليم صبابه

إذا ما اسبكرت بين درع ومجول

٤١ - كبكر المقاناة البياض بصفرة

غذاها نمر الماء غير محلل

٤٢ - تسلت عمايات الرجال عن الصبا

وليس فؤادى عن هواك بمنسلى

٤٣ - ألا رب خصم فيك ألوى رددته

نصيح على تعذاله غير مؤتلى

٤٤ - وليل كموج البحر أرخى سدوله

على بأنواع الهموم ليبتلى

٤٥ - فقلت له لما تمطى بصلبـه

وأردف أعجـازا وناء بكلل

٤٦ - ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى

بصبح وما الإصباح فيك بأمثل

٤٧ - فيا لك من ليل كأن نجومه

بكل مفار الفتل شدت ببذبل

٤٨ - كأن الشريا علقت فى مصامها

بأمراس كتان إلى صم جندل

٤٩ - وقربة أتوام جعلت عصامها

على كاهل منى ذلول مرهل

٥٠ - وواد كجوف العير قفر قطعته

به الذئب يعوى كالخليع المعيل

٥١ - فقلت له لما عوى إن شأننا

قليل الغنى إن كنت لما تمول

٥٢ - كلانا إذا ما نال شيئا أفاته

ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل

٥٣ - وقد أغتدى والطير فى وكناتها

بمنجرد قييد الأوابد هيكل

٥٤ - مكر مفر مقبل مدبر معاً

كجلمود صخر حطه السيل من عل

- ٥٥ - كميت يزل اللبد عن حال مقتنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل
- ٥٦ - على الذبل جياش كأن اهتزاه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
- ٥٧ - مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن الغبار بالكديد المركل
- ٥٨ - يزل الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المثلثل
- ٥٩ - درير كخذروف^(١١) الوليد أمره
تتابع كفيه بخيط موصل
- ٦٠ - له أطلأ ظبي وساقا نعامة
وارخاء سرحان وتقريب تتفل
- ٦١ - ضليع إذا استدبرته سد فرجه
بضاف ويق الأرض ليس بأعزل
- ٦٢ - كان سراته لدى البيت قائما
مذاك عروس أو صلاية حنظل
- ٦٣ - كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مرجل
- ٦٤ - فعن لنا سرب كأن نعاجه
عذارى دوار فى ملاء مذيّل
- ٦٥ - فأدبرن كالجزع المفصل بينه
بجيد معم فى العشيرة مخول
- ٦٦ - فالحقّه بالهاديات ودونه
جواحرها فى صرة لم تزيل
- ٦٧ - فعادى عداء بين ثور ونعجة
دراكا ولم ينضح بماء فيغسل
- ٦٨ - فظل طهاة اللحم من بين منضج
صنيف شواء أو قدير معجل
- ٦٩ - ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه
حتى ما ترق العين فيه تسهل
- ٧٠ - فبات عليه سرجه ولجامه
وبات بعينى قائما غير مرسل
- ٧١ - أصاح ترى برقا أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبي مكل
- ٧٢ - يضى سناه أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفلت
- ٧٣ - قعدت له وصحبتى بين ضارج
وبين العذيب بعد ما متأمل
- ٧٤ - علا قطنا بالشميم أيمن صوبه
وأيسره على الستار فيذبل
- ٧٥ - فأضحى يسح الماء حول كُنيّة
يكب على الأذقان دوح الكنهيل^(١٢)
- ٧٦ - ومر على القنان من نفيانه
فأنزل منه العصم من كل منزل
- ٧٧ - وتيماء لم يترك بها جذع نخلة
ولا أجما إلا مشيدا بجندل
- ٧٨ - كأن ثبيرا فى عرانيين وبله
كبير أناس فى بجاد مزمل

فى واحدة، و«رب» فى واحدة، و«بل» فى واحدة، وهى التى كان لها وظيفة التضاد مع الطرح أو الأمر أو النهى السابق، إيجاباً أو سلباً^(١٦).

ويبدو أن هناك شيئاً واحداً مشتركاً بين هذه الأدوات البلاغية والنحوية والدلالية؛ فكل هذه الأدوات تستخدم للفت انتباه السامع والقارئ لتغيير الأغراض عند الشاعر، وكلها تدخل تحت المقولات النحوية التالية: التحذير، والإغراء، وافتتاح الكلام. وطبقاً للنحويين العرب، فإن «بل» و«رب» لهما الوظيفة نفسها^(١٧). وتستخدم «بل» و«ألا» عادة لافتتاح الكلام ولفت انتباه الشخص حتى يتوجه لمسألة جديدة^(١٨). وفضلاً عن هذا، فإن «رب» علامة على بدء موضوع جديد لأنها تضخم أعمال المتكلم وتقلل من شأن أعمال الآخرين^(١٩). بل إن كل عمليات الاستفهام والقسم والنداء تثير نوعاً من الاستجابة لدى القارئ والسامع، وقد تتضمن مثل هذه الاستجابة، كما فى استعمال الاستفهام البلاغى.

من الواضح أن الشاعر الجاهلى قد أوضح التغيير فى الموضوع من خلال استخدام هذه الأدوات، وأن جمهوره يعرف هذه الأدوات جيداً. ولثل هذا الافتراض أهمية بالغة فى قراءة معلقة امرئ القيس؛ لأن مكان هذه الأدوات لا يحدد لنا الأقسام التقليدية للقصيدة فحسب، بل ساعد فى تحديد الأقسام الفرعية داخل الأقسام الرئيسية. وهذا له قيمته النحوية والدلالية اللازمة لفهم البنية الداخلية للقصيدة. إن حضور صورة معينة على سبيل المثال، أو مجموعة من الصور، فى قسم فرعى معين، قد يمكننا من فهم هذه الصور باعتبارها جزءاً من القيمة الدلالية للقسم الفرعى الذى وجدت فيه، وباعتبارها أيضاً تلعب دوراً مزدوجاً أو متناقضاً مع الأقسام والأقسام الفرعية السابقة واللاحقة. وسيساعدنا هذا، بالتالى، على ربط الصور فى حزمة أو حزم من العلاقات داخل البنية العامة^(٢٠).

وعلى الرغم من وجود الأدوات الانتقالية فى بدايات الأقسام التقليدية فى القصائد الإحدى والخمسين جميعاً، فإن معلقة امرئ القيس تقسم نفسها أكثر إلى أقسام فرعية

٧٩ - كان نرى رأس المجيمر غدوة

من السيل والغناء فُلُكَة مغزل

٨٠ - وألقى بصعراء الغبيط بعاهه

نزول اليماني ذى العياب المحمل

٨١ - كان مكاكى الجواء غدية

صُبْحَن سلافنا من رحيق مفلفل

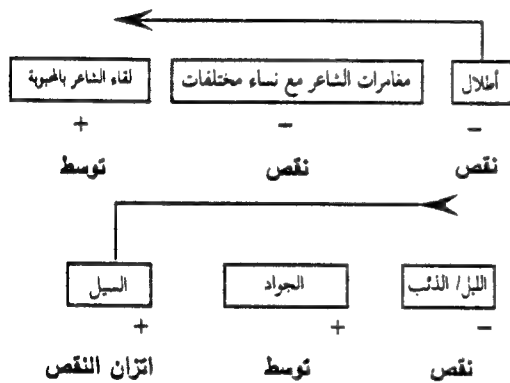
٨٢ - كان السباع فيه غرقى عشية

بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

- ٣ -

على مستوى البنية السطحية، تنقسم القصيدة الجاهلية إلى وحدات متميزة تفصلها أدوات نحوية وبلاغية ودلالية. وقد كشفت دراسة متأنية لهذا المؤلف صاحب القصائد الإحدى والخمسين^(٢١) - فى Ahlwardt's Divans - كشفت أن الانتقال بين الأقسام الرئيسية للقصيدة: الأطلال، والنسيب، والرحيل، والجزء الأخير، يتم إنجازه عبر واحدة أو أكثر من الطرق الآتية: استخدام الفعل فى صيغة الأمر، الاستفهام، القسم، ربّ، سواء ذكرت صراحة أو أشير إليها ضمناً فى الاسم المحرور الذى يليها، وأخيراً الإشارة المباشرة إلى الغرض أو القائم بهذا الغرض^(٢٢). استخدمت صيغة الأمر فى إحدى عشرة حالة، والاستفهام فى ثمانى حالات، والقسم فى ثلاث حالات، ورب فى تسع حالات، وفى ثلاث حالات كانت «ألا» الاستفتاحية التى تستخدم للاستفهام والتعجب معاً^(٢٣)، وفى ست عشرة حالة كانت هناك إشارة مباشرة إلى الغرض مع الأدوات النحوية السابقة أو بدونها. وفى تسع من هذه الحالات الستة عشرة استخدمت للتأكيد (قد، وإن) لتبرز أهمية الانتقال. جاء الجزء الخاص بالرحيل فى خمس عشرة قصيدة فقط، بالإضافة إلى الجزء الختامى، وفى هذه القصائد جاء الانتقال بين الرحيل والجزء الختامى كما يلى: تم تقديم عشرة أجزاء ختامية على نحو مباشر (انتقال دلالي) وكانت الأجزاء الخمسة الأخرى باستخدام الاستفهام فى واحدة، والأمر فى واحدة، والقسم

التيمة والنحوية، ورغم أن البنية الخطية مفتقدة، فإن هناك نسقا مختلفا يمكن أن يربط الوحدات إحداها بالأخرى، ليفضى إلى وحدة من نوع جديد. وحين تأخذ الوحدات المختلفة مؤشرات موجبة أو سالبة اعتمادا على الدور الذى تلعبه الوحدة فى جدلية النقص / اتزان النقص القائمة فى القصيدة فإن مجموعة جديدة من العلاقات التيمية تتولد ونوعا جديدا من البنية يتكشف:



إن الوحدة التى تتناول بشكل موسع نقصا من نوع ما تعد وحدة سالبة، بينما تلقى الوحدة التى تتناول اتزان النقص - سواء من خلال التوسط أو من خلال تدعيم القيم الجاهلية الجبة - تقديرا فائقا. وكما سنرى، لا توجد وحدة موجبة أو سالبة على نحو مطلق^(٢٧). ويبدو أن معلقة امرئ القيس لا تعترف بأية قيمة مطلقة. وما يحدد درجة الإيجاب والسلب هو القيمة التيمية لكل وحدة فى البناء العام. كما أن الوحدات المفردة لا تنفى إحداها الأخرى، فكل منها يرتبط بالقصيدة الكلية، سواء باعتبارها تكرارات تيمية ودلالية، أو باعتبارها تعارضات تيمية ودلالية. وهكذا، فإن تيمة أو وحدة الأطلال ترتبط بوحدات المرأة، وتيمة الليل ترتبط بتيمة الذئب، ووحدة السيل هى تكرار تيمى لوحدة الجواد والحبيب.

بنية المعلقة بنية محكمة تتناوب فيها عناصر النقص والتوسط بين محورى النقص واتزان النقص، ويكشف هذا التناوب عن مجموعة من الثنائيات والتعارضات التى يبدو أنها

يتم الدخول إليها غالبا بواحدة من هذه الأدوات: تبدأ القصيدة بفعل فى صيغة الأمر^(٢١)، حض بلاغى يدعو إلى دخول صاحبى الشاعر ومستمعين آخرين فيما يقصد إليه: وصف المسكن المتهدم. ويدخل البيت الرابع مباشرة إلى موضوع الظعن. أما البيت العاشر الذى يبدأ بـ «ألا رب» فيدخل إلى مغامرة الشاعر مع مجموعة من النساء كان للشاعر معهن تجارب جميلة^(٢٢). ويبدأ البيت ٢٣ مرة أخرى بـ «رب» (المضمنة فى بنية العبارة: ويضفة خدر) وتظهر مرة على نحو ضمنى فى بداية البيت ٤٤ (بداية وصف الليل)، وتظهر مرة أخرى فى البيت ٥٠ (بداية وصف الذئب). ويكشف البيت ٥٣ عن انتقاله جديدة فى الموضوع، ولكن الانتقال جاء هذه المرة بالإشارة المباشرة دلاليا إلى جواد الشاعر وصيده المرتقب^(٢٣). وأخيرا، يستخدم الشاعر النصح فى البيت ٧١ «أصاح» والاستفهام «ترى؟»، وهذا يوحى أكثر بالتغير فى الموضوع.

ومن المهم فى هذا الصدد أن أشير إلى أننى قادر على تحديد هذه الأدوات المشار إليها سابقا، عند كل تغيير فى الموضوع داخل كل القصائد الإحدى والخمسين التى تمت دراستها. إن مسحاً دقيقاً للمفضليات قد أوضح لى أهميتها البنائية^(٢٤). ويعزز هذا أيضا افتراضى أن الرؤية الجاهلية قائمة على تحديد موضع التناوب الدائم للملاحظات التجربة الموجبة والسالبة.

- ٤ -

تتوزع أبيات المعلقة الاثنتين والثمانين على وحدات مختلفة فى الموضوع على النحو التالى: الأطلال (الآيات ١ - ٣)، النسب (الآيات ١ - ٢٢)، وصف النساء (٢٣ - ٤٣)، الليل والذئب (٤٤ - ٥٢)، الجواد (٥٣ - ٧٠)، السيل (٧١ - ٨٢). تلك هى الوحدات الست فى القصيدة، وهى الوحدات التى تبدو غير مترابطة إحداها مع الأخرى، على مستوى الدلالة السطحية، يبدو أن هناك ارتباطا منطقيا ضئيلا - أو لا يوجد ارتباط - بين هذه الوحدات، وتبدو كل وحدة مستقلة قادرة على الوقوف وحدها متميزة بملاقاتها

وهي «مرغوبة نظرا لوفرة محصولها من العشب»^(٣٠). والمكان ليس قفرا تماما، هناك بعض المشب وبعض الحياة الحيوانية (البيت ٣)، الحياة الإنسانية وحدها هي الغائبة.

تقع الخيمة، التي لم تكن قد دمرت بشكل كامل (لم ينف رسمها)، في «سقط اللوى» بين «الدخول» و«حومل» (الآيات ١ - ٢). واسما المكانين ووصف الأرض الواقعة بينهما ليست أمورا اعتباطية؛ فإيحاءاتها الجنسية أوضح من أن تجاهلها، تشير كلمة «سقط» إلى طفل أو شاب أو جنين يسقط من رحم الأم، في حالة إجهاض أو في حالة غير ناضجة أو غير مكتملة، أو ميتا^(٣١). و«اللوى» مشتقة من الفعل «لوى» بمعنى أصبح ذابلا. وتستخدم صيغة «لويان» عادة مع ما يتصل بالشيخوخة والعجز الجنسي؛ ومن ثم فإن «صار الرجل لويان» تعني أن خصوبته قد جفت^(٣٢). أضف إلى هذا أن «سقط اللوى» بين «الدخول» و«حومل» واسما المكانين يشيان بالخصوبة الجنسية، وفضلا عما يوحى به أصلها اللغوي: «حامل» فإن كلمة «حومل» تشير إلى «سحب سوداء بسبب وفرة مائها»^(٣٣). كما أن كلمة «الدخول» مشتقة من الفعل «دخل» ويرتبط جذره اللغوي بفعل الدخول، وبوضعهما إلى جوار «سقط اللوى»، الذي يوحى بالجفاف والموت. يقف اسما المكانين: الدخول وحومل في حالة تعارض مع سقط اللوى، الخصوبة والحياة في مقابل العجز والموت. وهذا التعارض مع تعارض آخر (البيت ٢) ربح الجنوب في مقابل ربح الشمال يؤكدان ظاهرة مهمة هي الحركة عبر التعارضات، وهي ظاهرة أساسية بالنسبة إلى جدلية التغير في الشعر الجاهلي. وكما يلاحظ كمال أبو ديب، فإن التعارضات والثنائيات خصائص أساسية للشعر الجاهلي (وربما يضيف المرء: ولأى شعر)، وتكرر التعارضات أكثر ما تتكرر في الوحدات التي تصف الحركة في السياق الزمني لأشكال الحياة التي تناضل كي تؤكد الحياة وسط الموت^(٣٤). وعلى هذا الضوء، تصبح كلمتا «القيعان» (الأماكن التي يصب فيها الماء) و«المقراة» (الأماكن التي يتجمع فيها الماء) في البيتين الثالث والثاني على وجه الخصوص - في حالة تعارض مع «سقط اللوى».

تضفي طابعا دراميا - عبارات شعرية - على نسبة القيم في الحياة الجاهلية، وتؤكد قيمتي التغير والحركة.

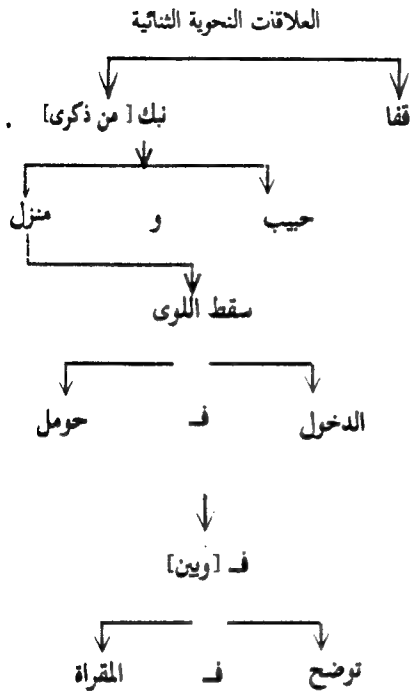
والبنية أيضا مفتوحة؛ لأن جزء السيل لم يحل الصراع في عقل الشاعر على نحو مطلق. إنه حل مؤقت في أحسن الأحوال، متقلب وغير حاسم، مثل أية فترة من التماسك القبلي والسعادة المهددين دوما بالقحط والبين.

تجمع هذه القصيدة، باعتبارها قصيدة جاهلية نموذجية، بين المفهوم التراجيدي والمفهوم الكوميدي للحياة. إن وظيفتها التراجيدية ليست نتاجا للهاماريا؛ أي سقطة الشخصية الإنسانية، بل هي نتاج لطبيعة الأشياء. وعلى العكس، فإن وظيفتها الكوميدي لا تنبع من إيمان بالسعادة المطلقة، بل من قناعة بأن السعادة الوقتية متاحة. تلك هي الحياة: الإنسان واقع في دوّاب التغير، بين الحياة والموت، وغير قادر على إيقاف العجلة.

- ٥ -

قبل التحليل البنيوي للقصيدة، من الضروري أن نقدم نوعا من التعليق على كل وحدة من الوحدات السابقة، وذلك حتى نربط كل وحدة بمقولات النقص، والتوسط، واتزان النقص، وحتى نحدد حزم العلاقات التي سيتضح بعد ذلك أنها تعبر الحدود بين الوحدات والمشاهد.

إن أكثر السمات اللافتة في وحدة الأطلال هي الانخراط العاطفي الحاد للشاعر في وصفه لخيام الصحراء^(٣٥). تبدأ وحدة الأطلال بدعوة الشاعر لصاحبيه أن ييكيا معه على ذكرى محبوبته ومنزلها. وكلمة «ذكرى» تفترض مسبقا تذكر حالة السعادة الماضية حين كان الحبيبان معا في الخيمة، إنه مشهد الغياب (غياب المحبوبة والقبيلة) يحيطه مشهد الحضور (حضور الشاعر وصاحبيه من الرجال). لقد ذهبت المحبوبة وتحول المنزل إلى أطلال (البيت ١). غير أن الحياة ليست غائبة بشكل مطلق؛ إذ إن هناك ريحين: ربح الجنوب وريح الشمال، تهبان على الطفل في فترات مختلفة (البيت ٢). إن لريح الشمال طبيعة مدمرة، فهي باردة وجافة^(٣٦). أما ربح الجنوب فأكثر كرما، فهي تأتي بالمطر



«قفأ نك» جملة شرطية مكونة من فعل شرط وجواب شرط، و«ذكرى» اسم مضاف لكلمتين هما (حبيب ومنزل)، و«الدخول» و«حومل» محكومان بالظرف «بين». وكل الكلمات هنا (حبيب - منزل - سقط اللوى - الدخول - حومل) في حالة جر بسبب علاقاتها مع الظرف «بين». وكل الأسماء أيضاً تقوم بدورها بوصفها ثنائيات، بل بوصفها تعارضات تتركز بشدة في البيتين الأولين من القصيدة، فتكشف مشهد النقص الذى يدعو الشاعر صاحبه إلى معايشته.

والبيت الخامس غامض، هل يشير الشاعر إلى صاحبين نفسيهما اللذين وجه لهما الخطاب فى البيت الأول أم إلى صاحبين مختلفين؟ هل «وقفا» فى البيت الخامس هى جواب الطلب «قفأ» فى البيت الأول؟ يؤمن ابن الأنبارى - من بين آخرين - بالتفسير الأخير؛ أى «قفأ وقفا كوقوف صاحبى على مطيهم»^(٤١). بعبارة أخرى، إن جواب الطلب يضع فعل الوقوف فى سياق زمنى مغاير لزمن الوقوف فى البيت الأول. والشرط الثانى من البيت الخامس (يقولون لا تهلك أسى وتجلد) قد تكون له، إذن، دلالة معتادة يحتملها

ويصبح هذا التفسير لأسماء الأماكن أكثر وجاهة حين نراه مع أسماء أخرى لها تداعيات جنسية مشابهة؛ فكلماتنا «حنظل» و«سمرات» فى البيت الرابع تستأنف موضوع الإجهاض وتركز على إحساس الشاعر الحاد بالنقص بعيداً عن محبوبته. فى البيت الرابع يقف الشاعر لدى شجرات القبيلة ناقلاً أكياس الحنظل البرى. لماذا أشجار الأكاسيا (السمرات)؟ ولم الحنظل البرى؟ أعتقد أن للإجابة عن هذين السؤالين أهمية بالغة بالنسبة إلى تطور الصور فى القصيدة ككل. فـ«السمر» شجرة تصلح ثمارها للأكل الإنسانى والحيوانى^(٣٦)، ووجودها فى منزل الحبيب وقت الفراق يرسم صورة لمنزل لا تزال الحياة قائمة فيه. غير أن تداعيات «السمرات» مع «الحنظل» ربما تكون أكثر دلالة؛ فـ«السمر» تستخدم عادة فيما يتعلق بالحيض، وعبارة «حاضت السمر» تصف عادة الدم الأحمر الذى ينز من منبع الشجرة. ومن الواضح أن الحيض علامة على الخصوبة. ووجود الشجرة الحائض والمحبوبة والشاعر معاً يقف فى تعارض مباشر وتجربة الإجهاض التى يعانى منها الشاعر فى مشهد الخيمة الصحراوية. غير أن القبيلة هى الأخرى على وشك الرحيل فى البيت الرابع، وتلك صورة أخرى للفقد، لليأس، للإخفاق. وأعتقد أنها ليست مصادفة أن يقف الشاعر عند أشجار الأكاسيا (رمز الحياة والخصوبة، بينما الحياة والخصوبة مفقودتان) يثقب أكياس الحنظل. والحنظل له وجود ذكرى وأنشوى، «والأنواع الأنشوية منه أنعم ويسهل تدميرها»^(٣٨). وإدارتها كعمود فى المهبل، فإنها - شجرة الحنظل - تقتل الجنين، إنها نبتة الإجهاض التى تقوم بوظيفة معارضة لشجرة الأكاسيا. والشاعر يقدم لنا مشهد الإجهاض فى إطار مشهد الخصوبة. ومن هذا المنظور، تصبح تيمة الإجهاض فى وحدة الأطلال توسيعاً ومحصلة ضرورية لرحيل المحبوبة، ويصبح لإيهاء الإجهاض فى «سقط اللوى» أهمية أكبر.

ومن المثير أن نلاحظ أن الزوج الثنائى فى البيت الأول: حبيب ومنزل، والدخول فحومل، هو تعبير محدد على مستوى بنية الجملة، ويوضح الرسم التالى العلاقات التركيبية:

ذلك الجانب الخاص من الفعل «يقولون». ومهما يكن من أمر فإن البيتين الخامس والأول مرتبطان دلاليًا بحاجة الشاعر إلى الصحة حتى يتبدد إحساسه بالحزن على رحيل محبوبته.

بيد أن الشاعر، رغم صحة الأصدقاء، يدرك أن الأطلال لن تلتطف من قدره. إن الدموع هي عزاءه الوحيد. ويستمر البيتان السابع والثامن في موضوع البين ويتضمنان أن حالة الإحباط القائمة لدى الشاعر هي حالة من حالات كثيرة مماثلة عاشها، وليس هناك دليل حتى الآن على أن اكتسابه الحالي سيكون آخر اكتساب. ويرتبط البيت الثامن، دلاليًا أيضًا، بالبيت الرابع، فكلاهما يعلق على موضوع الظعن. والشاعر في كلتا الحالتين يتذكر تجاربه السعيدة مع صديقاته من النساء، ويعتريه اليأس في كلا الحالتين من عودة السعادة. وأخيرًا يعمل البيت التاسع، بوصفه زوجًا دلاليًا، مع البيت الأول؛ ففي كلا البيتين يبكي الشاعر حين يتذكر حبيبته الراحل.

وتلك هي المرة الثالثة، في وحدة الأطلال القصيرة، التي تظهر فيها الدموع فالشاعر يبكي على ذكرى صديقاته من النساء (البيت ١ - ٩) ويبكي شغاء لنفسه من الهم (البيت ٦). وتبدو الدموع وكأنها الوسيط بين الهم والسعادة. إن لها وظيفة الماء نفسها في وحدات التوسط واتزان النقص. ومن المثير أن نلاحظ أنه حين يحضر الماء، في أي شكل من أشكاله: المطر - الأنهار - البحار، فإن الدموع تغيب، والعكس بالعكس.

ما تكشف عنه وحدة الأطلال هو صورة للخراب والرحيل، محاطة برجوع مباشر للأشكال المتبقية من الخصوبة والصحة. إنها صورة للموت مع أشكال ضئيلة لمواصلة الحياة.

- ٦ -

وتقدم الوحدة الثالثة، وحدة المرأة، سلسلة من مغامرات الحب، فيها يلتقي الشاعر بنوع من الهم أو آخر. ولا مغامرة من المغامرات تفضي إلى صحة الرجل / المرأة التي ناه عليها في الوحدة السابقة. وتذكره أيام السعادة الخوالية

(البيت ١٠) يشير إلى أنه قضى أيامًا سعيدة كثيرة مع بعض النسوة، وليس واضحًا من هن هؤلاء النسوة؟ فهو يشير إليهن «هن» (جمع النسوة). ومن غير المحتمل أيضًا أن تكون الإشارة إلى «أم الحويرث» و «أم الرباب» (البيت ٧)؛ ففي هذه الحالة سيستخدم الشاعر ضمير المثنى «هما». ومن غير المحتمل كذلك أن تكون إشارة الشاعر إلى هاتين المرأتين جنبًا إلى جنب مع المحبوبة المجهولة في مشهد الأطلال، لأن الأداة الظرفية (لاسيما) في الشطر الثاني من البيت العاشر التي تسبق الإشارة إلى «عذراء داره جليل»^(٤٢) توضح أن الشاعر يفكر في عدد غير محدد من النساء، ومن بينهن عذراء داره جليل ونساء أخريات (الآيات ١٢ - ٢٢). وواضح أن الشاعر يتباهى بطولاته السابقة، وأن ما حدث في داره جليل كان واحدة من بطولات كثيرة. هناك ذبح الشاعر راحلته، فأطعم مجموعة من العذارى بلحمها، وحمل لحم الراحلة على هوداجهن (البيت ١١). أما في البيت ١٢ فيرمي العذارى بمعضن بعضًا باللحم والشحم. وفي الوقت الذي لا يتضح فيه ما تدور حوله الحادثة، فإن من المعروف - على الأقل - أن النساء عذارى وأنهن يرتبطن باللحم النيئ^(٤٣)، وأن الحادثة كلها تقدم الشاعر وكأنه رجل متهور لا يتردد في نحر راحلته المفضلة حتى يطعم مجموعة من النسوة. ورغم أن المشهد قائم على المتعة، فإنه لا يوجد اتصال فيزيقي (جنسي) بين الشاعر والعذارى، ولا يوجد أي إيحاء بأن بحث الشاعر عن صحة دائمة، وذات معنى، قد نجح.

ويصبح واضحًا أن بحث الشاعر عن صحة هو همه الرئيسي، حين نقارن صورة اللحم النيئ بصورة اللحم المطبوخ في مشهد الجواد. وكما سيتضح في النهاية، فإن جواد الشاعر، الوسيط الأساسي في القصيدة والبطل المثالي عند الشاعر، يستخدم في التغلب على الغزلان العذارى^(٤٤) وذبح بعضها لإطعام الشاعر ورفاقه من الرجال لحما مطبوخًا لا نيئًا، فمن ناحية: يذبح الشاعر راحلته الخاصة لإطعام العذارى لحما نيئًا، ومن ناحية أخرى يذبح الجواد الغزلان العذارى نفسها ويطبخ لحمها قبل الاستخدام. وتجاور هاتين الصورتين يلفت الانتباه إلى موضوعي انعدام النجاح / والنجاح في الصيد من قبل الشاعر والجواد على وجه

الخصوص، وبين النيب والمطبوخ يكمن المعنى الكلى للتعارض: انعدام النجاح / النجاح.

وكان لقاء الشاعر مع عنيزة^(٤٥) منعدم النجاح أيضا (البيت ١٣)، فما إن دخل هودجها حتى قالت «عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل» (البيت ١٤)، وعليه فقد طلب منها أن ترخى زمام الجمل وسألها ألا تحرمه من «جناها المعلن»^(٤٦). وسواء كانت جادة أم لا، فمن الواضح أنها لا تريده فى هودجها ولا تريده أن يقبلها أو يتذوق «جناها». و«لك الويل Woe to you» فى البيت ١٣ ليست ترجمة دقيقة لـ «لك الويلات». وربما تكون «قد يقع عليك الهلاك والعقاب» هى الترجمة الأوضح للمعنى باللغة العربية.

وبسبب غيظه من رفضها، يفتخر الشاعر بمغامراته مع امرأة حبلى وامرأة «مرضع» لطفل عمره عام واحد فألهاها عنه (البيت ١٦). اللهجة متحدية، لكنه تحذ لا ينتهى بالنجاح الكامل. واضح فى البيت ١٧ أن الشاعر مستغرق جنسيا مع امرأة مرضع (فى البيت ١٨) لكن الواضح أيضا أنها رفضته؛ لقد «تعدرت» المرأة على الشاعر أو أثبتت مقاومتها له، وأقسمت ألا تجعل منه استثناء «وآلت حلفة لم تخل»، كل ما هنالك أن علاقتهما مؤقتة ولا جدوى منها.

وعلى العكس من ذلك، تنتهى علاقته مع فاطمة (الأبيات ١٩ - ٢٢) برفض كامل. فى البداية يعاتب الشاعر فاطمة على تدللها (البيت ١٩) ويطلب منها أن تكون رقيقة فى قطع علاقتهما به، ثم يتساءل بمشاعره الجريحة - فى شكل تساؤل بلاغى - ما إذا كانت قد ظنت خطأ أن حبها سيقبله وأنه سيعطيها مهما تكن أوامرها (البيت ٢٠)، والمضمون هنا أن فاطمة تؤمن إيمانا عميقا بقدرتها عليه، وأن الشاعر يحاول إنقاذ ماء وجهه بالتشكيك فى هذا الإيمان. ومن ثم، فإنه فى البيت التالى يتحداها أن تقطع العلاقة، ومع ذلك يبقى إحساسه بالفقد، إنه يطلب منها: «أنهى علاقتنا» إن تلك «قد ساءتلك منى خليقة». والصورة التى يستخدمها لنهاية علاقته بفاطمة هى صورة الثياب. إنه يطلب منها: «سلى ثيابك من ثيابى». ويستشهد ابن الأنبارى بتفسير خالد ابن كلثوم للصورة، حيث تبدو الثياب بالنسبة

إليه وكأن لها دلالة طقسية فى الجزيرة العربية فى الجاهلية^(٤٨). ويؤكد ابن كلثوم أن الطلاق فى عصور الجاهلية كان يتم بفصل ثياب الرجل وثياب المرأة بالتبادل. يدو، إذن، أن ثياب الرجل وثياب المرأة، حين تظهر معا تحت السقف، هى رموز للمصاحبة ولشركة الحب. وفى هذا السياق، فإن صورة التاجر اليمنى حاملا صندوق ثياب^(٤٩)، فى الجزء الخاص بالسيل (البيت ٨٠)، تنطوى على عودة نهائية لروابط الحب والعلاقات ذات المعنى، وتقوى الانطباع بأن الشاعر فى حقيقة الأمر يستقبل حفل زفاف (البيتان ٧٨ - ٧٩).

بل إن فاطمة يتم تصويرها وكأنها مغامرة ناجحة يقهر جمالها قلب الشاعر (البيت ٢٢). إنها تصرخ فقط لتصل إلى هدفها، وحرابها مثل السهام التى لا تفلت هدفها. وهناك إلماح واضح فى هذا البيت إلى لعبة الميسر، حيث يتنافس مجموعة من اللاعبين على النصيب العاشر من الجمل الذبيح، ويجمع اللاعبون السهام التى لارؤوس لها يحيط بها الأنصبة الفائزة. والسهمان المشار إليهما فى البيت ٢٢ يسميان «المعلاء» و«الرقيب». تخصص سبعة أنصبة من الجمل للسهم الأول «المعلاء» وتخصص ثلاثة للسهم الثانى. وبعبارة أخرى، فإن السهمين معا يكسبان كل الأنصبة^(٥٠)، والخاسر الواضح هو الشاعر. واللعبة ككلا تذكر بلعبة أخرى؛ هى لعبة المقامرة فى الجزء الخاص بالذئب (الأبيات ٥٠ - ٥٢) التى يخسر فيها الشاعر الوحيد والذئب الوحيد معا. وحين نضع كلتا اللعبتين، إذن، إلى جوار نجاح الجواد فى لعبة أخرى، هى الصيد، يصبح واضحا أن النجاح بالنسبة إلى الشاعر مرتبط تماما بالصحة التى يلخصها الجواد. يخسر الشاعر حين يكون وحده مثل الذئب الجائع، أو حين ترفضه محبوبته. أما الجواد الذى يتحد الشاعر معه فهو الكاسب، لأنه الوسيط الفعال بين الرجل والمرأة^(٥١).

وتأخذ نيمتا النجاح والإخفاق بعدا جديدا، حين ننظر فى وحدة المرأة بوصفها كلا. إن أشكال الرفض ودرجاته المختلفة تتقاطع مع أشكال الأنوثة ودرجاتها المختلفة: من العذارى (الأبيات ١١ - ١٢) إلى عنيزة المرأة الناضجة التى يربط الشاعر بها روابط جريشة (الأبيات ١٣ - ١٥) إلى المرأة

الحامل والمرأة الموضع (الآيات ١٦ - ١٨) إلى فاطمة التي تشبه علاقة الشاعر بها علاقته بعنيزة. إننا نملك صورة كاملة للأنثوية: من عدم النضج إلى النضج.

ويصبح التفسير أوضح حين تأخذ وحدة المرأة (الآيات ٢٣ - ٤٣) والمحبوبة نفسها سمات المرأة الكاملة، إنها تقدم نمطا يضم العذرية، والعصا، والنضج، والأنثوية، والصحة الجنسية^(٥٢). إنه منطق الرؤية الجاهلية الذي يحتم مثل هذه المعالجة؛ فالشاعر يسمح لامرأة واحدة - يقيم معها علاقة مقنعة - بأن تكون تلخيصا كاملا للنساء اللواتي رفضنه بطريقة أو بأخرى، وكأنه الرفض لا بد أن يفضى إلى القبول، تماما كما أن الليل والحزن لا بد أن يفضيا إلى النور والسعادة. وبثبت امرؤ القيس صحة رؤيته الحياة والموت فقط، من خلال جعله المحبوبة رمزا لهذا القبول.

- ٧ -

ومن ثم، فإن الشاعر، رغم رفض فاطمة له، لا يستسلم للذل، ولا يقبل فشله في الحفاظ على حبه ويصبح شديد العناد والشراسة، ويصور عناده في صورة علاقة حب مفصلة وناجحة (لكن خيالية ربما) مع امرأة مثالية يقدمها بعبارة مجردة وكأنها المحبوبة المحتجبة^(٥٣). وقبل أن نتعرف على وصف محقق لسماتها الجسدية نطلع على لقاء بينها وبين الشاعر، ويصلنا انطباع بأنه يمارس معها الحب. وترتيب الأحداث على هذا النحو (الاتصال الجسدي - ثم وصف الجسد) قد لا يبدو دالا في حد ذاته من الناحية البنائية أو من الناحية الدلالية، غير أن دلالة تصبح واضحة حين نضعه جنبا إلى جنب مع تناول الشاعر للجواد، وحين ننظر بعد ذلك إلى الوجدتين معا على مهاد الحياة البدوية في الصحراء. من الواضح أن الشاعر يجعل سماته عكس سمات جواده؛ فالجواد أولا موصوف على نحو تفصيلي جدا: قوامه، وسرعته، ولونه، وسماته الجسدية؛ ثم امتياز كصائد في مشهد الصيد، حيث ينخرط الجواد والشاعر في نوع آخر من النشاط الجسدي. وتنتهي هذه الوحدة بالمطابقة الكلية بين الشاعر والجواد، وتكون الحركة الكلية من وصف الجسد إلى الاتصال الجسدي.

ما جوانب الحياة الجاهلية التي تبرر هذا التنوع في تناول الموضوعات. لقد أشرت من قبل إلى أنه لا شيء في الشعر الجاهلي معروف بحدوده المطلقة، فلا شيء موجب تماما ولا شيء سالب تماما. إن الكآبة الحادة تفسح المجال لظهور التجارب السعيدة، والحياة يحتفي بها في قلب الموت، والموت يطنى دائما على الحياة والسعادة. والرفض الكامل - على العكس - غير مقبول ويفتح الطريق دائما لظهور القبول بنقيضه التام والتعايش معه، ولهذا تتلو وحدة المغامرات النسائية مشهد رفض فاطمة، ولهذا أيضا يصبح من الضروري جداً أن يترجم الشاعر عناده إزاء رفض فاطمة في صورة علاقة جسدية مباشرة بينه وبين النساء. ودون إضاعة للوقت في الوصف التفصيلي للسمات الجسدية أولا، وحالما يقع الاتصال الجسدي، يمكن للشاعر بثقة وسهولة أكبر أن يسهب في السمات الجسدية لمحبوته.

ويعزى هذا التطور المنطقي كذلك إلى حقيقة أخرى من حقائق الحياة الجاهلية، وهي التي تقف وراء فهم الشاعر الجاهلي لعلاقات الرجل / المرأة، والرجل / الحيوان (الجواد) بوصفه كلا، حقيقة أن البدوى شديد الارتباط بحيواناته، فهي جزء دال من حياته، وهي رفيقه في القحط والوفرة^(٥٤). إنها جزء من ثنائية الحركة / التغير بوصفها كلا، حيث يعيش الفرد أسير حياة الصحراء، أما علاقة البدوى بمحباته فمختلفة؛ فالحب بين عدد من القبائل المختلفة علاقة تعاني عادة من التغير نفسه الذي يحيط بالحياة البدوية، إنه التشتت نفسه والتقلب نفسه الذي تجده في حياة القبائل المتعددة في خيامها المؤقتة. وليست سمات المحبوب الجسدية سهلة المنال للمحب، كما أنه لا يقدرها حق قدرها إلا بواسطة الفعل الجسدي. إن تبادل الأفكار والمشاعر بشكل طبيعي بين البدوى وجواده يتم تحقيقه، كأفضل ما يكون، عبر الفعل الجسدي بين البدوى ومحبوبة.

هل يمكن، إذن، ألا نفترض أن الخلاف بين تناول امرؤ القيس جواده وتناوله محبوبة نابع من هذه الحقيقة من حقائق الحياة؛ أي الفهم المختلف لعلاقة الرجل / المرأة، والرجل / الجواد؟

وفضلاً عن هذا، ليس في وصف المحبوبة ما يوحي بأنها مكتسبة تماماً، بل على العكس، تخلع المحبوبة ملابسها (فيما عدا قميص نومها) قبل الفعل الجسدي (البيت ٢٦). وخلال الفعل الجسدي وبعده يمكننا أن نفترض أنها عارية؛ لأن الشاعر ينظر إلى جسدها العاري ويصف وصفا مفصلاً (الأبيات ٤٣/٣٠، وخاصة البيت ٣١). وبعبارة أخرى، فإن التعرية سابقة على الوصف، أما في حالة الجواد فالموقف مختلف تماماً، لأن الجواد عار، ولأن سماته الجسدية سهلة المنال بالنسبة إلى الشاعر، والوصف سابق على الفعل الجسدي.

ورغم هذا الاختلاف في تناول، فإن هاتين الوجدتين التيميتين الخاصتين بالمحبة والجواد تشتركان في سمات متعددة؛ فالمحبة والجواد كلاهما وسيطان بين وحدتي الأطلال والسيل، والمحصلة النهائية في كلا الحالين هي تماهي الشاعر مع المحبوب ومع الجواد، والموضوعات الموصوفة في كلا الحالين يتم وصفها وكأنها أفضل ما في نوعها؛ فكل منهما على درجة عالية من الكمال تستحق الاحترام، ولا يعاني الشاعر في حضورهما من الهم، كما أنه غير مرفوض منهما.

من السهل في وحدة المفامرات النسائية أن نميز بين مشهدين رئيسيين: الأول (الأبيات ٢٣ - ٣٠) وفيه وصف قليل - أو ليس فيه وصف - لسمات المرأة الجسدية، وينصب أساساً على الفعل الجسدي بين المرأة والشاعر، فيقدم البيت الأول المرأة بوصفها «بيضة خدر» وهو ما يربطها مباشرة بالبياض والصفاء والعذرية، وتعني أداة «رب» أنها واحدة من نسوة كثيرات، لكن ما يتضح بعد ذلك (في الشطر الثاني من البيت ٢٣) أن الشاعر يتحدث عن امرأة معينة يشتبهها الآخرون، ويستمتع بها الشاعر على مهل ودون أن يخشى عواقب الفضيحة، وتوجد في هذا البيت شراسة متصبة فعلية في البيت التالي ٢٤. أما البيت ٢٥ فيعرض لوقت اللقاء: في الليل وحين تظهر الثريا مائلة في السماوات. والإشارة إلى هذا النجم الخاص في دائرة البروج إشارة ذات دلالة، لأنه يرتبط بالمطر والفصول الممطرة^(٥٥). وتصبح المرأة المحتجبة الموصوفة في البيت التالي (٢٦) مرتبطة مباشرة بلمعان تلك

النجوم التي يعدها العربي «الأكثر امتيازاً من بين كل مجموعات النجوم»^(٥٦). لقد تمكن الشاعر في البيت ٢٤ من مجاوزة الأحرار، فهو آمن، والنجوم الآن تؤيد لقاءه بها، ووصل إلى خيمتها (البيت ٢٦) بينما كانت تقف خلف الستارة متجردة من ثيابها إلا ثوب نومها، فوبخته على ما به من غواية (البيت ٢٧) وقلب فاطر، وفي البيت ٢٨ يخرج معها (مخاطراً بالفضيحة مرة أخرى) وراء خيام القبيلة في مكان ما وراء كتيب رملي (البيت ٢٩). هناك فقط ضمها إليه فتمايلت هي عليه «هضم الكشح ربا المخلخل». وفي هذا البيت نجد أول إشارة إلى سماتها الجسدية: شعرها، وخصرها وقدمها، من أعلى إلى أسفل.

ويستأنف المشهد التالي (الأبيات ٣١ - ٤٣) الوصف الجسدي، فيكمل البيت ٣١ الدائرة مع الإشارة الأولى السابقة في البيت ٢٣، وفي هذه المرة يدعوها «مهفهفة بيضاء» والصفتان تربطانها مباشرة بالبياض والعذرية والصفاء، فهي ليست بدينة البطن «غير مفاضة»، ولها جيد ناعم ولا مع مثل المرأة أو مثل الذهب^(٥٧). والبيت رجع صدى للبيت السابق، حيث كان كشحها هضيماً، لكن هذا ليس مجرد تكرار، فالوصف في البيت ٣١ لا يخص جزءاً محدداً من جسمها، بقدر ما يخص قوامها وشكلها الكلي. وهذا الانطباع عن جمالها هو المحمل الكلي لخصرها النحيل وقدمها الممتلئة وبطنها المستوية، وربتها المصقولة. ومع ذلك فالحركة من الجزء إلى الكل.

وتنتقل الأبيات التالية التشرية إلى مستوى جديد من التحديد، وتكرر النموذج الوصفي نفسه؛ فالأبيات من ٣٢ إلى ٣٦ تشكل مجموعة بذاتها، لأنها مترابطة كلها؛ وكل أجزاء الجسم الموصوفة من هذه الأبيات: الوجنة، والجيد، والشعر، والخصر، والأرجل - في حالة جر، وكلها تابعة لكلمة «أسيل» (أي الخد) في البيت ٣٢^(٥٨). والأبيات من ٣٢ إلى ٣٥ أيضاً مترابطة دلاليًا؛ لأنها جميعاً أجزاء من رأس المرأة: الخد، والعين، والجيد، والشعر.

ويدخل الجزء الأسفل من الجسم (الخصر والأرجل) في البيت ٣٦ حتى يكمل الصورة، وبعد ذلك يتوقف التشرية

والماء - رائقاً وغير عكر. وهذا التماثل النحوى والدلالى يساعد فى لفت الانتباه إلى الأهمية البنائية لهذين البيتين، باعتبارهما إطاراً للوصف الجسدى المفصل الواقع بينهما.

ويحدث البيتان الأخيران فى وحدة المغامرات النسائية (٤٢ - ٤٣) تماثلاً بين الشاعر والغيبوبة؛ لأنه رغم أن حماقات الرجال تلهى عن الصبا (البيت ٤٢) فإن فؤاد الشاعر لن يتلهى أبداً عن حبها. والتماثل كامل لدرجة أن الشاعر يرفض كل المعارضين لحبها ويظل غير بخيل فى حبه رغم كل اللوم الصادق (البيت ٤٣).

النساء، إذن، هنّ الرفيق المثالى الذى ينهض بروح الشاعر، ويجعل أثر رفض فاطمة محايداً، فعلى المستوى الاستعارى ترتبط المرأة بالعذرية (الآيات ٢٣ - ٣١ - ٤١)، والأمومة (البيت ٣٢)، والكواكب والفواكه (الآيات ٣٠ - ٣٤ - ٣٨)، والمطر والماء (الآيات ٢٥ - ٣٦ - ٤١)، والمسك (البيت ٣٩)، والذهب (البيت ٣١)، والنور والدين (البيت ٣٩)، والنضج (البيت ٤٠)، والحيوانات والطيور المشبية (الآيات ٣٢ - ٣٣ - ٣٨)، والثقافة (الآيات ٢٣ - ٢٤ - ٢٩ - ٣٧ - ٤٠)، والصحة والرفاهية (البيت ٣٧).

وعلى العكس من المرأة، يندر أن يتم تصوير محبى الشاعر الآخرين فى مثل هذه الصور الطبيعية الغنية، ربما لأن الشاعر لا يتوحد معهم بالطريقة التى يتوحد بها مع المرأة، أو ربما لأنهم - على خلاف المرأة - يرفضون الشاعر بطريقة أو بأخرى^(٦١).

- ٨ -

ويأتى المشهدان التاليان اللذان يشكلان وحدة الليل والذئب بعد وصف المغامرات النسائية. وينبى أن تتم مناقشة معناهما الدلالى هنا. ولكى نركز على الوظيفة التوسيطية المشابهة فى وحدة الجواد، ونبين التشابه مع وحدة المغامرات النسائية من جهات متعددة - اخترت أن أتناول وحدة الجواد فيما يلى. وليس لهذا التغيير أهمية من الناحية البنائية.

تنقسم وحدة الجواد - مثل وحدة المغامرات النسائية - إلى مشهدين رئيسيين، الأول: الوصف فى ذاته (الآيات ٥٣

وتصبح المرأة بوصفها كلا أنثى كاملة، وهنا يصف البيت ٣٧ المرأة فى سريرها دون أية إشارة إلى أعضائها المتميزة، ويركز البيت ٣٨ المقعم بالمضامين الجنسية على حركة جسدها. فالفعل «نمطو» لا يعنى مجرد أنها «تعلّى»، إن فيه إشارة واضحة إلى حركات جسد المرأة التى تشبه الحركات المنموجة فى رقبة الغزال، ومجمل البيت يكرر البيت ٣٢، حين كانت حركة عينيهما تشبه حركة عين الغزال نحو صفارها، كما يكرر البيت ٣٣، حيث توصف رقبتهما وكأنها رقبة غزال. إنها تبدو رمزا جنسياً جميلاً له سمات حيوانية صريحة.

لكن جمالها أيضاً غير أرضى. إن له عيباً دينياً (البيت ٣٩)، إنها تبدد الظلام مثلما تثير منارة الراهب الأعزل ظلام الليل. وارتباطها بالراهب الأعزب خاصة ارتباط لافت ويستدعى إلى الذهن إغواءات الجسد التى يخضع لها الراهب عادة فى صومته.

ويستمر البيت ٤٠ فى موضوع الأنثى الكاملة، ويتم تصويرها هنا، وكأنها مصورة من قبل رجل حكيم لا يمكنه أن يرفع عينيه عنها. إنها مشتتة من قبل الجميع. لقد أصبحت صنماً وإلهة^(٦٠). وحتى لا تفقد بعد ذلك تميزها وارتباطها المحقق بالشاعر يعود بنا البيت ٤١ إلى حضورها الجسدى، وهنا ينتهى وصفها. وما له دلالة، هنا، أن نلاحظ فى هذا البيت تشابهات دلالية ونحوية مع البيت ٣١، أول بيت يختص بالوصف.

فالكلمتان الأوليان من البيت ٣١ «مهفهفة بيضاء» متماثلتان مع الكلمتين الأوليين من البيت ٤١ «بكر المعانة»، كلا التعبيرين يوحى بالصفاء والبياض والعذرية. والكلمة الأخيرة من البيت ٣١ تتكون من تشبيه، وكذلك الكلمة الأولى من البيت ٤١. والكلمتان الأخيرتان من الشطر الأول فى البيت ٣١ «غير مفادسة» صورة شعرية تؤكد قيمة إيجابية بنفى نقيضها، والأمر نفسه يحدث فى نهاية الشطر الثانى من البيت ٤١ «غير مهلهل». وأخيراً، وعلى المستوى الدلالى، فإن عبارتى «كالمجنجل» و«غير مهلهل» فى نهاية البيتين ٣١ و ٤١ لهما المعنى نفسه: المرأة - صفاء ووضوحاً،

البيت ٥٦ بين حركة الجواد ومزاجه من ناحية، والمرجل الذى يفلئ من ناحية أخرى. ويقدم البيت ٥٧ صفة «مسخ» ولها صلة واضحة بالماء^(٦٤). وعلى العكس، فإن صفة «دري» (فى البيت ٥٩) مشتقة من الفعل «در» بمعنى فاض تلقائياً، كما وينبض اللبن من الناقة والمطر من السماوات^(٦٥). وبالطريقة نفسها ترتبط صفة «ضلع» (البيت ٦١) بالفعل «تضلع» بمعنى «أصبح ممتلئاً بالماء»، أو أن الماء جعله متنفخاً لدرجة أنه وصل إلى ضلوعه^(٦٦). وأخيراً، يكرر البيت ٦٣، وهو آخر بيت فى الجزء الأول من وحدة الجواد، صورة الماء فى شكل عصارة الحناء التى تشبه دماء القادة من القطيع الذى يتغلب عليه الجواد.

وليست السرعة والماء وحدهما اللتان تعطيان لجواد الشاعر ما يميزه؛ إنه يرتبط كذلك بالصخر (الأبيات ٥٣ - ٥٥)، وبالنفج (البيت ٥٧)، وبالحيوانات آكلة اللحوم (٥٧ - ٦٠ - ٦٣)، وبالطير (البيت ٦٢)، وبالدم (البيت ٦٣). وكثير من هذه الخصائص استخدمت - كما رأينا من قبل - خصائص للمرأة، كى تركز على الدور التوسطى للمرأة، بعد رفض فاطمة للشاعر. وهى هنا أيضاً تؤدى الوظيفة نفسها.

وفى صورة الصخرة تشويق خاص. إنها صورة لا بد أن نقرأ فى سياق حياة الصحراء، فالصخور هى الأشياء الوحيدة فى الصحراء التى لا تعاني من التغير، أو من التغير الملحوظ على الأقل خلال فترة حياة الفرد^(٦٧). إن لها قيمة وجودية أكيدة وسط التغير والحركة التى تكشف للبداى سرعة زوال الحياة. وأن نقارن الجواد بالصخرة، فإن هذا يساوى خلق قيمة أبدية تزدري كل تغير، ويعيد الإحساس بالاستمرارية الذى يتحده وينفيه كل شئ آخر فى حياة البداى. كما أن ارتباط الجواد بالماء يقوى من دوره بوصفه وسيطاً، لأن الماء نفسه وسيط بين القحط والوفرة. بل إن صورة الدم الذى يصغ رقبة الجواد يجعل من الجواد وسيطاً بين الحياة والموت. الدم يمنح الحياة وقلة الدم تسحب الحياة، والجواد يقتل الحيوانات حتى يطعم البشر (الأبيات ٦٥ - ٦٨)، والجواد أيضاً عروس، صورة أخرى من التوسط بين الحياة والموت^(٦٨). إنه ذكر وأنثى معاً، له أبطالا ظلى وساقا نعام^(٦٩). وليست هذه مجرد صورة للسرعة، بل إنها أيضاً

- ٦٣)، والثانى: الصيد (الأبيات ٤٦ - ٧٠). فى البيت الأول نحن فى منطقة الفعل المعتاد «وقد أغتدى» (عادة ما أذهب فى الصباح)، ليس هناك صباح محدد، بل هو واحد من صباحات متعددة اعتاد فيها الشاعر أن يركب جواده. والجواد - مثل المحبوبة - (فى البيت ٢٣) هو أفضل الجياد؛ فهو «منجرد» و «هيكل» (ولود، وطويل الجسم، وقصير الشعر)^(٦٢). وهو «قيد الأوايد» (الذى يتقدم الحيوانات الوحشية الأخرى)، ربما بالطريقة نفسها التى يفوق بها جمال المحبوبة جمال النساء الأخريات. وتاماً كما وصلتنا فى البيت ٣١ لحة عن المرأة الكاملة، هنا أيضاً ندخل إلى الجواد الكامل، وبعد ذلك يبدأ الوصف التفصيلى ويتم تصوير سرعة الجواد فى الأبيات الثمانية التالية (٥٤ - ٦١).

والأبيات ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦١ كلها مترابطة من الناحيتين التركيبية والدلالية؛ فكلها تبدأ بصفة مجرورة وكلها مرتبطة بكلمة «منجرد» فى البيت ٥٣^(٦٣). وكل هذه الأبيات - من الوجهة الدلالية - تتابع صورة «السرعة» التى هى أفضل خصائص الجواد وأكثرها أهمية، تماماً كما أن توضيح السمات الجسدية الجميلة للمحبوبة له أعظم الأهمية فى حالة المرأة، ومن اللافت أن البيتين ٥٤ و ٣٢ مرتبطان أيضاً بطرق مختلفة. ففى كل منهما كشف للتعاضات، نوع مختلف من العلاقة التركيبية والدلالية. المرأة تعرض مفاتها، وفى الوقت نفسه تحرم الشاعر من تقبيلها (تصد وتبذى) والجواد يهاجم، ويفر، ويتقدم، ويتأخر (مكر، مفر، مقبل، مذبر). هل يشير الشاعر - فى هذا الكشف للتعاضات - إلى خصائص شاذة لكل من المرأة والجواد، وهما نموذجان من المرأة والجواد غير عاديين؟ أعتقد أنها تلك الدرجة من المفارقة فى خصائصهما التى تجعل منهما وسائط كما سنرى، وتضعهما على النقيض من أمثالهما.

وأكثر خصائص سرعة الجواد وضوحاً هى المقارنة باستمرار بين الجواد وجريان الماء. إن صورة جلودم الصخر الضخم الذى يدفعه السيل من أعلى إلى أسفل توضح أن ظهر الجواد ناعم وراسخ لدرجة أن السرج ينزل على ظهره، تماماً كما تتساقط قطرات المطر على الصخور الملساء. ويقارن

بوصفها وسيطا هي التي يمكنها أن تحقق النجاح مع العذاري، وواضح كذلك أن الشاعر يكي بشكل غير مباشر افتقاره للنجاح مع عذاري «جلجل». إن عذاري الغزلان تسلم الروح للجواد ويصل الجواد إلى غرضه معهم، وليس هذا هو الحال مع الشاعر وعذاراه

في البيت التالي، يشتت الجواد قطيع الغزلان التي ترعى في دائرة، تماماً كما يشتت دائرة عذاري دوار^(٧١)، حول الصنم المقدس. إنه ينقض على القطيع فيتفرق فوراً كأنه عقد من الخرز على رقبة صبي، لكنه ليس أي صبي، إنه صبي مرقه له أصول اجتماعية عالية وله أعمام وأخوال معروفون في القبيلة (معم، ومخول) أي المرء الذي له أعمام وأخوال. وتيمة العجب والمكانة الاجتماعية هنا لا تخطئها العين، فالجواد يرتبط بوضوح بمكانة اجتماعية محددة تضيف إلى مصداقه بوصفه وسيطاً.

وفضلاً عن هذا، فإن الجواد لا يستثنى بقرة أو ثوراً (ظلياً ذكراً أو أنثى) ويباغتهم دون أن يعرق أو يتعب نفسه (البيت ٦٧). إنه يقتل الحيوانات كي يطعم البشر؛ فهو وسيط بين الحياة والموت. وهذا كل ما يريده الشاعر، لكنه لا يملك الوصول إليه. مع ذلك أصبح الشاعر الآن وقد تحول إلى النقيض. ينتهي الصيد، ويبدو الجواد وكأنه صنم الشاعر. إن عين الشاعر غير قادرة على الإحاطة بجمال الجواد كله (البيت ٦٩). ويقف الجواد «في عيني الشاعر قائماً غير مرسل» (البيت ٧٠) مسرجاً وملجماً وجاهزاً للاستخدام حين يطفى الهم على الشاعر. الآن يوجد توحد بين الشاعر والجواد يذكرنا بالتوحد بين الشاعر والمحبة.

- ٩ -

بين وحدتي المرأة والجواد هناك مشهدان قصيران يقفان في تعارض دلالي مع الوحدتين اللتين تربطان بينهما؛ هذان هما - على التوالي - مشهدا الليل والذئب. يتخلص الشاعر من همومه بعد علاقته مع المحبوبة، وسرعان ما يدركه الهم والغم من جديد. ووسط بهجته يصبح مدركاً لليل، لأنه يدرك أن المتعة ليست دائمة. إنه يدخل في فترة جديدة من

صورة للتقارب والمصاحبة، صورة للسلام بين الرجل والمرأة (الذكر والأنثى) التي فشل الشاعر في تحقيقها، لكن الجواد جسدها. وأخيراً يرتبط الجواد بالحيوانات آكلة اللحوم والحيوانات آكلة العشب (البيت ٦٠)، وهذه محاولة أخرى لتأكيد وظيفته التوسيطية؛ فالحيوانات سواء كانت آكلة للحوم أو آكلة للعشب، تدمر شكلاً من الحياة (الإنسان - الحيوان - النبات) كي تؤكد استمرارية حياتها وحياة نوعها.

وخلال هذا المشهد، لا يوجد زمن مرجعي محدد؛ لا ماضي، ولا حاضر ولا مستقبل. واللحظة من بداية البيت ٥٣ إلى نهاية البيت ٦٣ أفضل ما توصف به أنها لحظة «خارج الزمن». وعموماً لا توجد أفعال، وحينما توجد تكون بلا سياق زمني محدد. وعليه، فإن خصائص الجواد ليست موضوعاً للتغير ومرور الزمن، إنها خالدة، والجواد صخرة حقيقية (البيت ٥٤) تسخر من الزمن والتغير، وهذا ما يحدث كذلك في الأبيات ٣١ - ٣٢ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٤١ التي توضح خصائص المرأة، حتى هذه الأبيات التي توظف الأفعال - في وحدة المرأة - ليست مستثناة؛ لأن الأفعال فيها لا تشير إلا إلى فعل معتاد، أو فعل لا يخضع للزمن.

ويتناول المشهد الثاني من وحدة الجواد (الأبيات ٦٤ - ٧٠) الصيد على وجه الخصوص، وتصور بعبارات واضحة دور الجواد بوصفه وسيطاً. والوصف الذي كان يتناول بعيداً عن الزمن (الأبيات ٥٣ - ٦٠) يتبدل هنا من الفعل المعتاد إلى الفعل الذي يحده الزمان والفعل القصصي «فعلن لنا سرب» (البيت ٦٤). هنا يعطينا الشاعر خصائص جواده، ويكون قادراً على التحقق من أفعال الجواد، ويمكنه - مثل محرك الدمي - أن يتلاعب ويتنبأ بحركاته الإبداعية بعد أن أوضح هذه الحركات ودرسها في المشهد السابق، إنه منخرط تماماً مع جواده في الصيد.

ويقدم البيت ٦٤ موضوع الصيد؛ أي الغزلان التي يصفها بأنها عذاري «دوار»^(٧٠). وليست الصورة من أجل القافية، كما أن القافية لا تقتضيها. إنها رجع صدى لصورة العذاري اللواتي عابهن الشاعر (في الأبيات ١١ - ١٢). ومن الواضح أن الشاعر هنا يشير إلى أن قوة الجواد وحدها

الاكتئاب بما يتلاءم مع إيمان الإنسان الجاهلي بتلاحم السعادة والحزن والحياة والموت.

فى البيت ٤٤، أول بيت فى وحدة الليل، لا يتحدث الشاعر عن ليلة معينة، بل عن ليلة من ليال كثيرة (و ربّ ليل)، ربما هى ليال كثيرة كثرة النساء (و رب بيضة خدر) اللواتى عاش الشاعر معهن لحظات السعادة. تلك هى حياته: حلقة من التعارضات التى يبدو أنها تتكرر وتكرر. إن التجربة السعيدة التى استمتع بها للتو يقضى عليها وعيه بالوحدة. وعلى خلاف المحبوبة، لا ينتهى الليل بالمسائل إلى حل إيجابى، بل يلعب دوراً سلبياً واقعياً ومرتبطة بالرؤية الجاهلية أكثر من أية لحظة من لحظات السعادة.

وصورة الماء التى تستخدم فى وحدة الجواد للتركيز على فكرتى الوفرة والتجدد، تستخدم هنا (البيت ٤٤) بمعنى سلبى؛ فالليل كأموال البحر كثيف ومظلم (٧٢)، أرخى سدوله على الشاعر وأصابه «بكل أنواع» الهموم ليبتليه. الماء يساوى السعادة والوفرة فى وحدة الجواد، أما هنا فالماء يساوى الحزن والوحدة. وهاتانوظيفتان للماء تعارضات فاعلة فى أوقات مختلفة بصورة أو بأخرى. ومع ذلك، فالليل ليس فكرة مجردة، أو شيئاً من اختراع خيال الشاعر، إنه حقيقى ومتجسد، تتأكد واقعيته بالشمخىص التالى (البيت ٤٥). يتصرف الليل وكأنه بعير له حتموان وأعجاز، ويتوجه الشاعر إلى الليل وكأنه يتوجه إلى صاحب. وهذا النوع من الصبغة - على كل حال - غير قادر على الاستمرار فى ألم الفراق الذى يعانى منه الشاعر، إنه يستحث الليل حتى يفسح الطريق للفجر (البيت ٤٦)، لكنه يتأكد أن الفجر إذا أتى لن يكون أفضل فى صحبته. الليل والنهار اللذان استمتع بهما فى صحبة المحبوبة يرتدان إلى ليل ونهار بلا صحبة. ومثل كل شىء آخر فى القصيدة، يبعد الزمن وكأن له وظيفة مزدوجة يمكن أن تقود الإنسان إلى السعادة أو إلى الهم.

وفضلاً عن هذا، فإن الليل يبدو أبدياً؛ إن نجومه مربوطة بالحبال إلى صخور جبل يذبل الراسخة (البيت ٤٧)، والإشارة إلى جبل «يذبل»، على وجه الخصوص لها معنى؛ ذلك أن الجبل فى البيت ٧٤ (من وحدة السيل) يرحمه

السيل ويبقى على رسوخه. بعبارة أخرى، إن الليل أبدي مثل جبال يذبل، لكن هنا نوعاً مختلفاً من الأبدية. فى وحدة السيل، تستخدم الصورة على نحو إيجابى لكى تؤكد قيمة الخلود فى الجبل (٧٣). وعلى الجانب الآخر، تؤثر أبدية الليل فى الشاعر على نحو سلبى، فتضاعف من همومه، وكأن الشربا نفسها (البيت ٤٨) التى كانت فى وحدة المرأة رمزاً للاستمتاع بالحب، مربوطة فى مواقعها بجبال مربوطة بصخور راسخات. مرة أخرى ينظر إلى الشربا فى دورها السلبى. نقرأ البيت ٤٨، «كأن الشربا علقت فى مصامها...»، والكلمة «مصام» أصول تاريخية مثيرة جداً؛ فهى ترتبط بالفعل «صام» (توقف عن الأكل والشرب). وحين يستخدم الفعل مرتبطاً بالماء «صام الماء» فهو يشير إلى غياب حركة الماء، إن الشربا التى كانت ترتبط بالمطر (٧٥) تصور الآن فى موقع الصوم. النجوم أنفسها التى كانت فى البيت ٢٥ مشجعة للقاء الأحبة، تبدو الآن وكأنها تضخم من هموم الشاعر وتزيد من عاده.

نيد أن الشاعر لا يترك مكانه، والحق أنه لا يستطيع. إنه يتناول التجربة بوصفها كلا كأنها اختبار عسير؛ فالليل يصيبه بالهم ليبتليه (البيت ٤٤). ومن الضرورى بالنسبة إليه أن يجتهد مرة أخرى ويواجه التحدى، من خلال التأكيد على القيمة الإيجابية. ألم يحمل قرية الماء كثيراً كى يروى عطش أصدقائه (٧٦)؟ ومع ذلك فإن هذا الماء الذى يروى العطش وسيط بينه وبين أصدقائه؛ فهو لم يعد مرتبطاً بموج البحر أو بالليل أو بالبين.

هنا ينتهى المشهد، لكن علاقته بالبنية الكلية للقصيدة لا يمكن فهمها إلا بنقل الصور من المشهد: الليل، والماء، والحجر إلى مقابلها الإيجابى فى أجزاء التوسط السابقة واللاحقة. ويعمل مشهد الليل مع مشهد الذئب وكأنه حلقة أخرى فى منظومة الحركة الموجبة/ السالبة فى القصيدة.

فى البيت ٥٠، يتم تصوير الشاعر عابراً للأودية الخالية القاحلة التى تشبه بطن الحمير الوحشية، وليس لها طبيعة متجددة. الذئب وحده هو الذى يعوى هناك مثل مقامر (أو مفلس) مع عائلته وقد فقد كل أمواله. والبيت من الناحية النحوية يشبه البيت الأول من الجزء الخاص بالليل. «وإد

من حالات العقل، قوة جديدة تمكن الشاعر من خلق وهم ما، ونقل حالة عقله إلى صاحبه المتخيل. يصبح الشاعر ساحراً، مفعماً بقوة جديدة.

والبرق في البيت ٧٢ يشبه بمصاييح الراهب التي انغمست فتائلها في الزيت^(٧٨) وارتوت منه. هنا، إزاء انطباع بأن ضوء المصاييح لن ينطفئ؛ لأن فتائله مروية بكمية كبيرة من الزيت. وبأخذنا البيت ٧٣ بعيداً عن الحاضر التاريخي إلى فترة من الماضي غير محددة، حيث يجلس الشاعر مع رفاقه في انتظار سقوط المطر^(٧٩). وفكرة البرق التي اتسعت في البيتين السابقين تصبح حقيقة، لم تعد حالة من حالات العقل، بل حدث مجسد.

وتتضمن أسماء الأماكن: «دريج» و«العذيب» تلميحات واضحة إلى الماء والخصوبة^(٨٠)؛ فعلى المستوى البنائي تشكل هذه الأسماء - جنباً إلى جنب مع أسماء الأماكن في وحدة الأطلال - تعارضات تؤكد المعاني في وحدتها الخاصة. وعلى هذا الضوء أيضاً يكتب جيل يذبل (البيت ٧٤) قيمة استعارية مهمة؛ فهذا الجبل - وفقاً لبعض النقاد - حظي بالتقدير لفترة طويلة نظراً لقحطه، ويشار إليه عادة على أنه «يذبل الجوع»^(٨١).

تصورة المهيمنة خلال وحدة السيل (الآيات ٧١ - ٨٢) هي صورة المطر الذي يصور في قدرته على الهدم وقدرته على البناء؛ فالماء مثلاً يهدم، والماء يمنح الحياة، الماء وسيط جديد بين الحياة والموت. إن قوته تشبه قوة الجواد الذي تصف سرعته من خلال صورة الماء^(٨٢). والفعل «يسح» (البيت ٧٥) رجوع صدى للصفة «مسح» التي استخدمت في وحدة الجواد لوصف حركة الجواد. بل إن الماء يجبر بوابات الجبل أن تنفتح (البيت ٧٦) تماماً، كما أن الجواد يمزق الغزلان العذاري. لا يرحم الماء شيئاً سوى أبنية الحجر (البيت ٧٧) التي يبدو أنها تقاوم قدرته التدميرية. هنا أيضاً تتكرر صورة الحجر التي تستخدم فيما يتصل بالجواد، حتى تؤكد قيمة موجبة: استمرارية الحياة رغم التدمير.

ويبدو جبل «ثبير» هو الآخر (البيت ٧٨) غير مصاب، لكنه تغير، فبدا يشبه قائد قبيلة «كبير أناس» يرتدى كساء

كجوف العير، وليل كموج البحر؛ كلتا العبارتين صيغة نحوية واحدة، وكل منهما يتكون من تشبيه يركز على صور النقص والحزن. الذئب أيضاً (الحيوان أكل اللحم) مثل الليل بشخصه الشاعر. الذئب صياد، وحش البرية، يصور في حالة حرمان كامل، ويصاحبه الشاعر بالطريقة نفسها التي يصاحب بها الليل، ويوضح هذا أن البيتين ٤٥ و ٥١ يدان بالصيغة نفسها «فقلت له لما نمطى»، «فقلت له لما عوى»، وتنتقلان التشخيص إلى مستوى الحوار المباشر. الذئب والشاعر معاً في حالة عوز (البيت ٥١)، كل منهما مقامر سئ النحط، وكل منهما فاشل في صيده.

وفي المقابل، يكافأ الجواد بالقيم المضادة تماماً للذئب والشاعر في حالته العقلية هذه؛ فالجواد يصطاد في مكان حصب، حيث ترعى قطعان الغزلان، ويخاذه في الصيد يجعله ملك اللعبة، إنه يؤمن للشاعر ورفاقه كثيراً من اللحم ينشغل بها الضاحون (البيت ٦٨). والجواد، على خلاف الذئب والشاعر، يمكن الاعتماد عليه وكرمه المقصود. وأخيراً، وبالإضافة إلى كل هذا، تكرر أجزاء الليل والذئب تبعة النقص التي تتخلل وحدة الأطلال.

- ١٠ -

في آخر بيت من وحدة الجواد (البيت ٧٠) يقف الجواد مائلاً في عيني الشاعر، مستقراً في رؤيته، فهو كل ما يرى شاعر يعي. وفجأة يقع تحول عنيف (البيت ٧١) وتغير صورة الجواد إلى برق يدعو الشاعر ورفاقه إلى رؤيته وهو سعيد. الزمن هو الحاضر التاريخي، وغائب الظن أنها ليست عودة إلى زمن وحدة الأطلال. إن صحبة الشاعر صحبة متخيلة «أصاح» يا أي صديق، يا أي شخص^(٧٧). والبرق أيضاً من خيال الشاعر، نتاج لفعل التوسط الذي قام به الجواد في الوحدة السابقة؛ إذ يشار إليه بكلمة «برقاً»؛ أي برقة واحدة محددة رآها الشاعر، أما صاحب الشاعر - إذا كان موجوداً أصلاً - فلم يرها. إنها تجربة مستعادة حدثت مرة في الماضي، حين كان الشاعر في صحبة أصدقاء آخرين (البيت ٧٣). وصورة البرق الذي يخترق السحب الكثيفة تنطوي على وعد بالمطر والخضرة، لكنها هنا ليست إلا حالة

النباتات والحيوانات واستخداماتها^(٨٦)، ولم يكن عرب الجاهلية استثناء من هذه القاعدة. إن التسميات والإشارات المتعددة للحيوانات والنباتات التي يكتظ بها الشعر الجاهلي تثبت العلاقة الخاصة والوثيقة التي كانت بين الرجل الجاهلي وبيئته البيولوجية والنباتية. ومن ثم، فإن أهم شيء أن نأخذ في اعتبارنا المعاني والوظائف الأصلية للنباتات والحيوانات، وذلك حتى نتفحص الشعر الجاهلي ونفهمه.

وفي ضوء كل هذا يصبح الجنس في كلمة «عنصل» أمراً وارداً، ففي كتاب (النبات والشجر) يفرق الأصمعي بعناية بين النباتات الأنثى والنباتات الذكر، يضع العنصل تحت قائمة النباتات الذكر^(٨٧). ويعطى هذا للنبات قيمة إيجابية أعلى ويقوى من وظيفته في الإخصاب. إنه نبات ذكر تطلبه المرأة الحلي. ويمكن إدراك المضامين الجنسية ببعض الجهد. وفضلاً عن هذا، وحين نضع «العنصل» في مقابل «الحنظل» (البيت ٤) النبات الذي يستخدم في الإجهاض، وحين نرى النباتين، كلاهما في وحدته الخاصة، بوصفهما جزءاً من مجموعة من الصور تشترك في السمات نفسها (صور النقص في مشهد الظعن، وصور الخصوبة في وحدة السيل) التي تكشف عنها البنية الكلية للقصيد - حين نفعل هذا تتضح الصورة.

ويقدر ما ترتبط وحدات معلقة امرئ القيس إحداها بالأخرى ترتبط بمفولات النقص، والتوسط، واتزان النقص. وتعارض واحد على وجه الخصوص: (الصحة) فقدان (الصحة) هو الذي يقطع الوحدات المتعددة، ويحدد رؤية الشاعر للحياة ووعيه الاجتماعي. ورغم أنه ليس هناك وحدة من الوحدات لها وظيفة موجبة تماماً أو سالبة تماماً، فإن درجة الإيجابية والسلبية ترتبط بحضور - أو غياب - الصحة، وهذه بدورها تعبر عن خلال حضور - أو غياب - الماء، والقبيلة، والثقافة، والنجاح مع النساء، والنجاح في الصيد، والخصوبة. تبدأ القصيدة الجاهلية بالموت يقاومه شكل من أشكال الحياة، وتنتهي بالحياة مدعومة بقوة الموت الملتكنة^(٨٨).

ملفوفاً، وكأن المطر يؤكد من جديد حضور القبيلة التي تعتمد حياتها على الماء والكلاً. ألا يقدم امرؤ القيس هنا مشهداً مقابلاً لمشهد النقص في وحدة الأطلال، حيث كان الماء والقبيلة غائبين؟ ألا نستنتج أن حضور الماء مساوٍ لحضور القبيلة، والعكس بالعكس؟

في البيت ٨٠ تعود «الثقافة» - التي كانت غائبة في وحدة الأطلال - في صورة التاجر اليمني الذي تمتلئ صناديقه بحمل ثقيل من البضائع أو الثياب الشمينة. ومع ذلك فهذه الملابس، هذه الرموز الثقافية الإيجابية، هي نتيجة لدور الماء الإيجابي. وبما يقوى العلاقة بين الثياب والماء في البيت ٧٩ تشبه خيوط النسيج المحيطة برأس جبل «المجير» بنسج الأنوال.

القبيلة، والثقافة، ثم الموسيقى. إن طيور الوادي الصغيرة «جواء» (البيت ٨١) شربت خمرًا مغفلاً وغردت في سعادة. لقد أفسح السيل المجال للاحتفال؛ إنه حفل زفاف مفعم بالألوان والموسيقى^(٨٩).

والبيت الأخير يقدم الوظيفة المزدوجة للماء في تعارض واحد. يفرق السيل الوحوش آكلة اللحوم، لكن في موتها وعداً بحياة جديدة. ويقال إن الوحوش الميتة تشبه «أنابيش عنصل» أو جذور البصل «بيري». ولد «العنصل» صلات معينة للحمل والحياة، على العكس من «الحنظل» في مشهد الظعن. وقد وضع لاني Lané قائمة بتعريفات العنصل واستخداماته:

نبات صحراوي معين، يؤكدون أنه يقوى المرأة الحامل التي تحبه وتاكل منه... إنه شجرة معينة (أو نبات) في المناطق البارزة والناعمة وينمو في مواضع الماء والندى... نبات مزهر.. يتغذى عليه النحل ويصنع العسل.. وتاكل الثيران أوراقه وقت الجفاف، حيث تخلط لها مع التبن^(٩٠).

يبدو، إذن، أن الماء يرتبط بالعنصل: النبات الذي يمنح الحياة ويستخدمه البشر والحيوانات ويعطى التجدد. ومن الطبيعي بالنسبة إلى العقل الصحراوي أن يهتم بقيمة كل

الهوامش:

- ١- هذه هي الورقة الأولى من ثلاثة أوراق، تتناول جميعها بنية الشعر الجاهلي ومصادره، تحفه الورقة الأولى المنهج المتبع في تحليل معلقة امرئ القيس، وتعلق على مكوناتها الدلالية الموجودة في الوحدات التيمية المختلفة في القصيدة. وتحاول الورقة الثانية أن تقدم تحليلاً بنوياً قائماً على التحديدات السابق ذكرها. وتُصَبِّب الورقة الثالثة على وصف مورفولوجي للشعر الجاهلي عموماً، ثم توضح السمات الأساسية لرؤية الإنسان في البيعة الجاهلية.
- ٢- نص المعلقة المستخدم في هذه الدراسة هو نسخة ابن الأنباري المعروفة بملاحظات المتأخر. ورغم أن النسخ القيمة الأخرى فيها تعديلات دالة في الكلمات، والعبارات، والأبيات، وترتيب الأبيات، فإن هذا لا يستلزم بتحديد أي النسخ قصيدة بذاتها. ولكل نسخة من القصيدة التقليدية ميررات وجودها من حيث قبول النقاد والقراء. وللدراسة المفصلة لنسخ المعلقة انظر: ميشيل زويتلر: التراث الشفهي للشعر العربي القديم، سماته ومضامينه (بيركلي ١٩٧٣)، ص ٢٥٩ - ٣٣١ وناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي (القاهرة ١٩٦٢)، ص ٤٨١ - ٥٤٢.
- ٣- الإشارة، هنا، إلى التحليل النيوئى لمعلقة لبيد ومعلقة امرئ القيس. الأولى بعنوان «نحو تحليل بنوي للشعر الجاهلي»، الصحيفة الدولية للدراسات الشرق أوسطية (١٩٧٥). وقد أمدتني هذه الداسة بافتراضات نظرية عدلتها وأفدت منها، كما برهنت هذه الدراسة على تطبيقات منهج أبي ديب في الشعر الجاهلي بعمامة. والدراسة الثانية بعنوان «نحو تحليل بنوي للشعر الجاهلي: الرؤية الشبقية، أدبيات»، ١ (١٩٧٦). وقد ظهرت هذه الدراسة بعد أن انتهيت من دراستي عن معلقة امرئ القيس، ومن ثم لم أفد منها. أما سرر محاولة نشر تحليل آخر للمعلقة، هنا، فهو نابع من إيماني بأن كل قراءة جديدة للقصيدة ستساهم في تعريفنا بالشعر الجاهلي، وأن قراءة جديدة باستراتيجيات جديدة يمكن أن تطرح أسئلة نقدية جديدة وتجيّب عنها.
- ٤- تعني كلمة «شفاهي» هنا مجرد أن النص يلقى على جمهور، وأنه دون بعد وقت من إنقائه، ولا تعني أن التأليف والإلقاء كانا متزامنين، كما نفترض نظرية باري لورد في التأليف الشفاهي.
- ٥- تشير كلمة «نقص» إلى أي عامل سلب في حياة عرب الجاهلية، مثل فراق الأحبة، وغياب قوى الحياة (الماء - الحياه النباتية - الحياة الحيوانية.. إلخ) والعلاقات الدالة. وتشير كلمة «توسط» إلى محاولة الإنسان الجاهلي جعل تأثير النقص محايداً، من خلال تأكيد الأفعال المتجهة نحو قيمة مثل المغامرة البطولية. وبمثل «اتزان النقص» غرض التوسط ونهايته، أي إقامة تلك العوامل التي تجعل الحياة ممكنة (الخصوبة، الكرم، السعادة، الوحدة القبلية.. إلخ).
- ٦- تزفيتان تودوروف: «كيف نقرأ»، ضمن شعرية النثر، ترجمة ريتشارد هوارد (إيثاكا ونيويورك ١٩٧٧)، ص ٢٣٤ - ٢٤٦.
- ٧- نفسه، ص ٢٣٥ - ٢٣٦.
- ٨- انظر كتابه S/Z، باريس ١٩٧٠.
- ٩- تستخدم «القراءة» هنا بالمعنى التودوروفي: نظام يوجه التحليل الأدبي، انظر: تودوروف: المرجع السابق، ص ٢٣٧.
- ١٠- «Egg» ترجمة حرفية للكلمة العربية «بيضة» التي تشبه بها المرأة في البيتين ٢٣، ٤٣. واستعارة المرأة البيضة أساسية في فهم هذه الأبيات فهماً حلالاً، نظراً لعلاقة البيضة - ومن ثم المرأة - بالصفاء، والبياض، والخصوبة. راجع ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦٣، ص ٤٨.
- ١٢- «الكنهيل» أشجار ضوئية معروفة بغصنها الصلب. انظر: ابن الأنباري، ص ١٠١.
- ١٣- القصائد اغتفارة وضمت ربناتي جاكوبي قائمة بها في دراستها «دراسات في شعرية القصيدة العربية» (ويسبادن ١٩٧١)، ص ١٢ - ١٣، حيث خدد العدد الدقيق للأبيات في ثلاث وحدات تيمية أساسية (النسيب - ركوب الحمل - الجزء الأخير)، وذلك في كل قصيدة من القصائد الإحدى والخمسين. وبعد وصف الأطلال والظعن في دراستي وحدة تيمية كاملة، بغض النظر عن النسيب.
- ١٤- القائم بالغرض يمكن أن يكون الشخص المدح أو المهجو، وقد يكون الغرض هو مغامرات الشاعر البطولية، ومفاخر قبلته، والعكس بالنسبة إلى القبيلة المعادية. وبلاحظ أيضاً أن «رب» قد تعني «إني أذكر..» لكن هذا المعنى تطور أخيراً للكلمة، انظر و. رايت «قواعد اللغة العربية» (كامبردج ١٩٧١)، الجزء الثاني من ص ٢١٧ - ٢١٨، خاصة ص ١٨ حيث يقرر أن «رب» لم تكن تستخدم أبداً حين يكون الحديث عن شخص واحد، شيء واحد، أو حقيقة واحدة.
- ١٥- رايت: ٣٨٤/١ - ٢٩٤، ٢٤٢/٢ - ٣٠٩ - ٣١١.
- ١٦- رايت: ٣٣٤/٢.
- ١٧- انظر: الحسن ابن قاسم المرادي: الجنى الداني في الحروف والمعاني، تحقيق: فخر الدين قبادي ومحمود نديم فادي، (١٩٧٣)، ص ٢٣٥ - ٢٣٧. ووفقاً لما يقوله المرادي، فإن وظيفة «بل» هي نفى المعنى السابق والتخلي عنه (الإبطال والترك)، وهي أداة افتتاحية وربما كان لها نفس وظيفة «رب». وانظر كذلك ابن منظور: لسان العرب (بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٦) ١٣/ ٧٤.
- ١٨- في الجنى الداني ص ٣٨١ - ٣٨٣ يحدد المرادي ثلاثة استخدامات لـ «الاء»: ١- تقديم الكلام ولفت انتباه المتلقى. ٢- اقتراح شيء حين يتبعها فعل. ٣- التأكيد. ويذكر بعض النحويين أن «الاء» أداة مركبة من إضافة «هـ» و «لا» النافية.
- ١٩- المرادي، ص ٢٣٦.

- ٢٨ - في وحدة الأطلال عند لبيد هناك نقص عام في الانخراط العاطفي.
راجع أبو ديب: «تحليل رقم (١)»، ص ١٥٩ - ١٦٢.
- ٢٩ - إ. و. لانيه: معجم عربي / إنجليزي، نيويورك ١٩٥٥ - ١٩٥٦.
- ٣٠ - لانيه: ٢/١ - ١٦، ٤٦٧.
- ٣١ - لانيه: ٢/٢ - ١٣٨١.
- ٣٢ - لويس معلوف: المنجد في اللغة، (بيروت ١٩٦٦) ١/١ - ٧٤١.
- ٣٣ - لانيه: ٣/٣ - ٦٤٩.
- ٣٤ - أبو ديب: «تحليل رقم (١)»، ص ١٦٨.
- ٣٥ - لمعرفة معنى «مقراة» و«قيمان» انظر: ابن الأنباري، ص ٢٠ - ٢٣.
- ٣٦ - لانيه: ٢/٢ - ١٤٢٥.
- ٣٧ - لانيه: ٣/٣ - ٦٨٦.
- ٣٨ - لانيه: ٣/٣ - ٦٥٧.
- ٣٩ - نفسه.
- ٤٠ - لمناقشة هذه المسائل النحوية راجع ابن الأنباري، ص ١٩ - ٢٠، و«بين» مضمة قبل «فروض»، فالفقرة.
- ٤١ - ابن الأنباري: ص ٢٤.
- ٤٢ - يصف الشاعر هؤلاء النسوة بأنهن «عذارى»، ولكن كي نتجنب الإبهام الدلبي الذي تضمنت الكلمة Virgin في الإنجليزية استخدمنا «Maiden» بدلا منها.
- ٤٣ - لابد هنا من الإشارة إلى ندوة البروفيسور جيس مونرو في بيركلي خلال العام ١٩٧٥/٧٤. ومن الواضح في هذه الندوة أن الأسناد وتلاميذه جميعاً ساهموا بأفكارهم في المناقشة. وخلال دراستنا معلقة امرئ القيس خصوصاً ساعدتنا تعليقات البروفيسور مونرو وتأويلاته على التركيز.
- ٤٤ - واضح أن تشبيه الغزلان بالمغازي هنا ينطوي على طقس ديني، فصفة «المغراء»، ملازمة تماماً هنا.
- ٤٥ - هناك خلاف بين النقاد حول معنى «عيزة». يقول البعض إنه اسم امرأة، ويعتقد البعض أنه اسم لفاتحة (الببت ١٩)، وذهب البعض إلى أبعد من ذلك فقال: إنه اسم مكان. راجع ابن الأنباري ص ٣٨، ويعتقد الزوزني أن «عيزة» في الحقيقة هي ابنة عم امرئ القيس، ويقول أيضاً إن نقاداً آخرين يزعمون أن اسمها فاطمة وأن عيزة هو لقبها، راجع عبدالله الزوزني، شرح المعلقات السبع (بيروت ١٩٥٠) ص ١١. وليس هناك واحد من هذه التفسيرات حتمى، وفي غياب المادة الوثائقية فإن الأكثر احتمالاً أن يكون «عيزة» اسماً لواحدة من حبيبات الشاعر.
- ٤٦ - لفهم معنى «جناك الملل» انظر ابن الأنباري، ص ٣٨، والزوزني ص ٣١.
- ٤٧ - انظر: لانيه، ٣/٣ - ٣٠٦٢.

٢٠ - انظر مناقشة وحدة الليل والذئب (الفقرة ٩) الفرضية التقليدية القائلة بأن الجزء الخاص بالنسب في معلقة امرئ القيس يتضمن وحدة المغامرات النسائية، مما يجعل من الصعب وضع فارق دقيق بين علاقة الشاعر بالمغامرات النسائية من ناحية، وعلاقته بالمرأة من ناحية أخرى. وتناول النسوة جميعاً، وكأنهن شيء واحد يسمح التعارض المقصود بين نجاح الشاعر مع «البضة» وتجربته السلبية مع النساء الأخريات، والوظيفة التبسيطية للبضة ستأثر بهذا (انظر فيما يلي مناقشة «البضة» وتقسيم المعلقة).

نضع جاكوبي - دون الآخرين - وصف الليل ضمن النسب دون أن نعي الأهمية البنائية لهذه الأدوات، وهذا ما يصعب تبريره. والحق أن بعض القدماء ذهبوا إلى ما هو أبعد، فأشاروا إلى أن وصف الذئب لا ينتمى إلى القصيدة، أو إلى أنه كان في الأصل جزءاً خائفاً ألفه الشفري أو واحد من الشعراء الصعاليك (راجع ابن الأنباري، ص ٨٢). ومرة أخرى، فإن مثل هذا الافتراض سيدير مبدأ تناول الودعات الموجبة والسالبة، وهو الشيء الجوهرى بالنسبة إلى الرؤية الجاهلية للتغير والحركة، كما سنرى. ولتعريف «أزواج» العلاقات راجع ليلي شراوس: الأنثروبولوجيا الجاهلية، ترجمة: كلير جاكوبسون وبروك شيف (نيويورك ١٩٨٣)، ص ٢٠٦ - ٢١٢.

٢١ - راجع مجمل مناقشة النحويين لكلمة «قدا» عند «زيتلر» ص ٣٢٣، حيث يشير إلى أن استخدام المثني استخدام تقليدي تماماً على المستوى التبيي، وربما على المستوى اللغوي.

٢٢ - انظر الفقرة رقم (٦).

٢٣ - تستخدم «قدا» قبل الفعل بوصفها أداة نحوية انتقالية. و«قدا» تستخدم - مثل «إن» - للفت انتباه السامع القارئ لمسألة حية.

٢٤ - من اللافت أن يشير «ليال» إلى إحساسه لزاء تقسيم الأغراض، من خلال وضعه علامات (•) للتمييز بين الأجزاء المتعددة في كل قصائد المفضليات. ولقد وجدت بعد كل علامة الأدوات النحوية والبلاغية والدلالية نفسها. راجع المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق: ليال، جزيان (أكسفورد ١٩٨١ - ١٩٢١) الجزء الثاني.

٢٥ - في التحليل، ينظر إلى وصف الاطلال والظعن (الآيات ١ - ٦) على أنها وحدة واحدة. وذلك لاعتماد أحدهما على الآخر في عقل الشاعر، فالشأن سبب للأول، ومن ثم فإن كلمتي «وحدة» و«مشهد» تستخدمان لوصف تيمات متعددة في المعلقة، بدلاً من «أقسام» و«أقسام فرعية» المستخدمين من قبل لدراسة مكونات بعض القصائد الجاهلية، وليس كلها.

٢٦ - مشهدا الليل والذئب كلاهما يرمزان إلى إحساس الشاعر بالنقص، فهما يقومان بدور مزدوج، ومن ثم يعتبران وحدة واحدة.

٢٧ - في دراسته معلقة لبيد، يلاحظ أبو ديب أن هناك «ندرة نسبية في الموجودات الموجبة تماماً والسالبة تماماً»، ص ١٧١، ومعنى هذا أن القصيدتين تحسبان في صف الرؤية الجاهلية عموماً للحياة، التي تؤمن بنسبة كل القيم.

- ٤٨ - انظر: ابن الأنباري ص ٤٦. وحول ارتباط الثياب بالقلب انظر الزوزني ص ١٥ والباقلاني: وثيقة في النقد الأدبي والنظرية الأدبية العربية في القرن العاشر، تحقيق وترجمة جوستاف فون جرونباوم (شيكاغو ١٩٥٠)، ص ٧٠.
- ٤٩ - رغم أنه لم يشر إلى أن التاجر البعني يحمل حمولة ثقيلة من الثياب، فقد تابعت هنا فأول ابن الأنباري، ص ١٠٩، الذي يرى أن التاجر البعني كان يوزع ثياباً من ألوان مختلفة.
- ٥٠ - راجع لانيه ١٣ / ٢٠٥١، وتعرف لانيه مستوى من أربعة مصادر أساسية، مجد الدين الفيروز آبادي «القاموس المحيطة» ٤ أجزاء (القاهرة ١٩٥٢)، وأبي منصور الأزهري صاحب «التسهيل»، «عباب» الساجاني، «صاحح» الجوهري.
- ٥١ - انظر مناقشة الوظيفة المتوسطة للجواد فيما يلي (الفقرة ٧).
- ٤٢ - انظر فيما يلي (الفقرة ٦) الدراسة الدلالية لوحدة «البيضة». وانظر الأبيات ٢٣ - ٣٠ - ٤٠ للملاحظة بعض الإشارات التي تربط بين «البيضة» والعذرية، والنضج، وعدم النضج، والأومة، والرقعة الجنسية.
- ٥٣ - يرى الباقلاني خاصة أن صورة «بيضة الخنزير» ليست أصيلة لدى امرئ القيس. انظر الباقلاني ص ٧٢، حيث يؤكد أن امرأ القيس ليس أول من استخدم الصورة، بل إنها تكررت لدى العرب. وفي تحليلي المحدود للمطلقة لم أستطع أن أجد مواضع تكرر الصورة.
- ٥٤ - انظر على سبيل المثال ابن الكلي: كتاب أسباب الخيل، تحقيق أحمد زكي باشا (القاهرة ١٩٤٦)، خاصة صفحات ٥ - ١٥، حيث يتحدث المؤلف عن أهمية الجياد في المجتمع الجاهلي ومجتمع صدر الإسلام يقول: «وقد اعتاد العرب أن يفضلوا خيولهم على أهلهم وأولادهم»، ص ٦.
- ٥٥ - انظر لانيه ١٣ / ٣٣٥. وفي مناقشته «للشرا» ص ٧٤ - ٧٦ يشهد الباقلاني بعدد كبير من الآيات لشعراء عرب يشار فيها إلى الشرا. وما فشل الباقلاني في فهمه هو ارتباط الشرا دائماً بالمتعة والخصوبة والنساء والشراب، ومن ثم فقد ضاعت منه القيمة الدلالية لموتيفة الشرا. ويرى الباقلاني أن كلمة «تمرضت» خالية من المعنى ولا أهمية لها، وانتقد الشاعر بسبب التباس النحو عليه، كما في استخدامه الجمع بدلاً من المفرد وهو المناسب «قطعة من أناء الوشاح»، ولا تأتية الكلمات في مكانها.
- ٥٦ - لانيه، ١٣ / ٣٣٥.
- ٥٧ - ابن الأنباري، ص ٥٩.
- ٥٨ - البيت ٣٥ وحده هو الذي يبدو بلا استطرادات، لكنه مع ذلك استطراد للبيت ٣٤ ولا يقدم جزءاً آخر من الفكرة.
- ٥٩ - راجع لانيه، ١٣ / ٢٠٨٥.
- ٦٠ - في وصف «البيضة» تشابه لافت مع كثير من الآلهة الفارسية التي لها معابد بالقرب من الفرات، ومن المحتمل أن تكون مأخوذة لعرب الجاهلية. ويدل أن إلهتين على وجه الخصوص، هما «أنايتا» و «دايتا»، تشتركان في سمات جسدية كثيرة مع «البيضة». حول هذا الموضوع، عموماً، راجع، لويس هـ. جري: أسس الدين الإيراني (بومبي ١٩٣٠) وأ. و. ف. چاكسون: دراسات زرادشتية، (نيويورك ١٩٢٨).
- ٦١ - الإشارة المختصرة إلى المسك (البيت ٧) وللغواكه (البيت ١٤) لا نصف امرأة معينة، بقدر ما نصف ذاك الشاعر وهي تعد بأولئك النسوة.
- ٦٢ - راجع ابن الأنباري، ص ٨٢.
- ٦٣ - على سبيل المثال الأبيات ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٨ من جزء «البيضة»، ويمكن تفكيك الوجدتين كما يلي:
- الجواد ٥٣ - وصف ٥٤ - وصف ٥٥ - وصف
- ٥٦ - استطراد ٥٧ - وصف ٥٨ - استطراد
- ٥٩ - وصف
- البيضة ٣٢ - وصف ٣٣ - وصف ٣٤ - وصف
- ٣٥ - استطراد ٣٦ - وصف
- ٦٤ - راجع لانيه ١ / ١٣١٣، خاصة المثال «سَعَتِ السَّمَاءُ مطرها».
- ٦٥ - على سبيل المثال «دَرَّتِ السَّمَاءُ بالطرء»، في لانيه ١٣ / ٨٦٢.
- ٦٦ - لانيه، ١٣ / ١٧٩٩.
- ٦٧ - ربما كان ضرورياً أن نمثل هذه الجملة ونضيف الذهب والأحجار الكريمة كأشياء شبيهة تتحدى الدمار. ومن هذه الزوايا، فإن تشبيه البيضة بالذهب (البيت ٣١) يعطى للمرأة وظيفة توسطة أخرى بين الزوال والخلود. انظر ابن الأنباري ص ٥٩، حيث يربط بين السجندل والذهب، وحول معنى «الحجر» انظر على أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي (بيروت ١٩٧١)، ص ٢٥.
- ٦٨ - في البيت (٦٢) يشبه ظهر الجواد بالحجر الذي يستخدم كمدالك للعرس أو بالحجر الذي يستخدم في طحن الحنظل. ويستخدم حرف العطف (أو) فيما اعتقد لساوي في الوظيفة بين حجر العروس وحجر الطحن، ويصبح الحنظل، ذلك النبات المستخدم في الإجهاض كما في مشهد الطعن، واضح الارتباط بوظيفة منح الحياة للمرور. وبالإضافة إلى دوره في الإجهاض، كما في مشهدى الأطلال والظنن، فإن للحنظل وظائف أخرى كثيرة (راجع لانيه ١٣ / ٦٥٧). ويدل أن لهذا النبات وظائف متعارضة يعرفها الشاعر جيداً ويستدعيها معتمداً على السياق الذي يشار فيه إلى النبات.
- ٦٩ - حول صيغة الوصف من خلال العبارة الافتتاحية «وله»، انظر: جوستاف فون جرونباوم.
- ٧٠ - من المهم أن نلاحظ أن «نماج» (البيت ٦) لا تعني «خراف»، بل معناها «غزلان»، راجع ابن الأنباري، ص ٩٣.

منه كلمة «عَذِبَ» بمعنى أصبح حلواً ويستخدم عادة مع الإشارة إلى الماء فيقال «ماء عذب»، أى ماء حلوا، انظر لانيه ٢ - ٣ / ١٧٨٣ ، ١ - ٢ / ١٧٨٤ ، ٢ - ٣ / ١٩٨١ ، ١ - ٣ / ١٩٨٢ ، ١ - ٣ / ١٩٨٣ .

٨١ - انظر بدرى طبانة ، معلقات العرب ، (القاهر ١٩٦٧) ، ص ٢٠٦ .

٨٢ - فى هذه الوحدة تستخدم كلمة «كأن» بوصفها عنصراً افتتاحياً للصفة النحوية، فى الأبيات ٧٨ - ٧٩ - ٨١ - ٨٢ ، حيث يشار إلى القوة الإيجابية للماء، وحول استخدام «كأن» انظر: فون جرونباوم.

٨٣ - راجع الفقرة (٨) فيما سبق.

٨٤ - فكرة حفل الزفاف أوحى إلى بها كمال أبو ديب فى ١٩٧٥ - ١٩٧٨ قبل أن تظهر دراسته الثانية مطبوعة.

٨٥ - لانيه: ٣ / ٢٠٨٥ .

٨٦ - راجع ليلى شتراوس: العقل البرى، (شيكاغو ١٩٦٦).

٨٧ - أ. د. أوجست هيفتر (بيروت ١٩٠٨) ، ص ٢١ .

٨٨ - أبو ديب: تحليل رقم (١) ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

٧١ - راجع ابن الأنبارى ص ٩٣ ، حيث يستشهد بتعريف أبى عبيدة لـ «دوار»: فهو حجر أو حجارة يرتبها الناس إلى جوار بعضها، ويدورون حولها لأسابيع، والمضمون الطقسى هنا واضح.

٧٢ - راجع ابن الأنبارى، ص ص ٧٤ - ٧٥ .

٧٣ - تشبيه الجواد بالحجر يودى إلى النتيجة الإيجابية/ القيمة الأبدية نفسها للجواد بين حزن الشاعر وفرحه، رضاه وغضبه.

٧٤ - راجع لانيه، ١ / ١٧٥٠ .

٧٥ - لانيه، ٣ / ٣٣٥ .

٧٦ - ابن الأنبارى، ص ٨٠ .

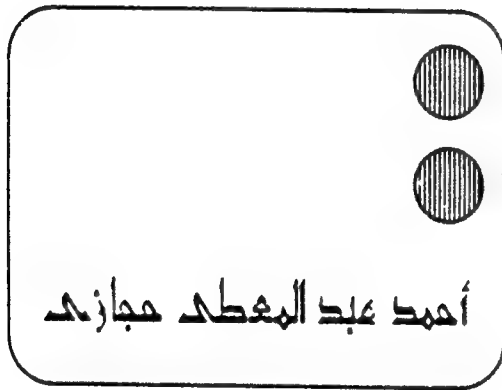
٧٧ - مثل هذه العبارات شائعة فى الشعر العربى، وربما كانت قيمتها لا تتجاوز الاستخدام البلاغى.

٧٨ - حول معنى هذا البيت راجع ابن الأنبارى، ص ١٠٠ .

٧٩ - راجع شرح الأصمى لهذا البيت فى ابن الأنبارى ، ص ١٠٢ .

٨٠ - «درَج» تضعيف للفعل «درَج» الذى يعنى تلطخ بالدم، و«تَلَرَج» فعل مطاوع يستخدم للإشارة إلى ازدهار النبات، والفعل «عذب» الذى تشتق





ملف خاص
بمناسبة حصوله على جائزة الشعر الإفريقى

قصيدة المشروع القومي

جابر عصفور

١- مفتاح

وجدت مرحلة المد القومي فى قصيدة حجازى تجسيدها الدال ومنجزها الإبداعى المتولد عن بنيتها الخاصة، كما وجدت قصيدة حجازى فى المشروع القومى لهذه المرحلة الأصل التكوينى الذى أنطقها صوته وأكسبها ملامحه. وبقدر ما كانت تلك المرحلة تصاعدا واعدة من المطلقات العظمى والأمانى الكبرى، فى عصر بدا فيه كل حلم قومى قريب المنال، كانت هذه القصيدة قصيدة اليقين الذى لا يتزعزع فى المبادئ القومية، والثقة التى لا يخامرها شك فى الزعيم المنقذ الذى عكست حضوره فى صميم بنيتها، واتحدت برسائله التى غدت رسالتها، وأخبرت القاصى والدانى أنه جاء ليتحد الكل فيه، يبعث مجد سلاطين الأمة الغابرين، ويقيم على الأرض فردوس الحلم القومى. وكانت إشارة القصيدة إلى هذا الفردوس تستنهض الشعب العربى فى كل مكان، وتضرب على أوتار أمانيه القومية، وتحفر أسطرها

فى ذاكرة الطبيعة التى أنشدتها من المحيط إلى الخليج. وما كانت تكتفى باستعادة ذكرى الفرائس العربية التى سبق أن وجدت فى التاريخ، بل كانت تختصر الطريق من القدس إلى القادسية، وتسقط الماضى الزاهر على المستقبل الواعد، كما لو كان الزمن الآتى متضمنا فى الزمن المنصرم أو مجلى من مجاليه. وذلك هو معنى أسطورة البعث التى انطوت عليها المرحلة، والتى اتخذ منها تيار سياسى عريض، انتسب إليه حجازى فترة من الفترات، اسمه وشعارات أهدافه.

والمسافة جدّ قريبة بين هذا المعنى وفكرة العود الأبدى التى أوردتها وعى القرية للقصيدة، حيث دورة الطبيعة التى تكرر نفسها عبر الفصول، وحركة الكائنات التى تستجيب لدورة الطبيعة فى ارتباط وثيق بالجذور، ولحنين إلى الأب، والاستعادة المتكررة للأم الملائمة للأرض - الأم الكبرى. والبعد الدينى فى هذا المعنى هو الوجه الآخر من البعد القومى، يرتبط كلاهما بقرينه الارتباط المتبادل بين السبب

الحضور الأبوى متعدد الأسماء والصفات للرمز الذى ظل واهب الميراث والهوية، منبع الأمان والكرامة، قائد المسيرة والانتصار.

٢- ملامح القصيدة

المؤكد أن تحولات حجازى ما بين الدوائر الثلاث هي نوع من سفر الذات، ضمن رحلة الوعي فى البحث عن هوية، من القرية إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة. ولكن هذه التحولات ظلت منطوية على عناصر ثابتة لا تفارقها، فقد كانت هناك، دائماً، مركزية المعتقد الذى يدور حول علة أولى هي علة العلل التى تتولد عنها كل المعلولات. وكان هناك، دائماً، اتباع الأطراف للمركز الذى يقوم على الحضور البطريكى، ويؤدى دور الإطار المرجعى الذى تتحدد به سلامة المعتقد. وكان هناك، دائماً، الإيمان بالعود الأبدى الذى يستدير به الزمن المستقبل فيغدو استعادة للزمن الماضى. فى حركة الدائرة التى تدور بالبشر حول محور المركز الثابت، متقلبة ما بين نقيضين. هذا المحور، بدوره، يسقط الدلالة الدائرية على شاغله الذى تحسب فيه مبدأ البعث الذى تسترجع به الطبيعة ربيعها، وإجماع خلاصتها، والأمة حضورها، وذلك بالمعنى الذى تأسّر به رمز المنفذ، المخلص، الدليل، النهادى، الزعيم، القائد الذى يقود الجماعة من انضلال إلى الهدى، يرتقل بالأمة من السقوط إلى النهضة، بعد أن يقول له الحسيح:

... اصنع كما تشتهى،
رأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة.

وكان حضور هذا الرمز، تحديداً، فى قصيدة حجازى، يعنى حضور الأمان فى عالم المدينة. وكانت علاقة الشاعر بالنموذج الذى يجسده الرمز علاقة الابن بالأب الذى يستمد الابن صفاته من منظور الزمن الذى يستدير عوداً على بدء، وعلاقة المشبه بالمشبه به من منظور المائلة التى تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وعلاقة النظر بنظيره من حيث التكافؤ فى الموقع والبنية، ذلك لأن قصيدة المشروع القومى أعادت إنتاج مركزيته، عندما استعادت بنيته، فأُنزلت شاعرها منزلة المركز الذى استحضر نظيره خارج القصيدة.

والنتيجة، كأن هذا أصل ذلك فى تبرير الاتباع لإمام دينى فى القرية أو المدينة الصغيرة، وذلك أصل هذا فى المضى وراء زعيم سياسى فى المدينة الكبيرة، وهذا وذلك وجهان من أوجه الأب البطريكى الذى يستحضره الابن على سبيل الاستعادة والحماية، ويستحضره الشاعر على سبيل التأسيس الإبداعى لهوية القصيدة.

ولم تكن مصادفة أن يبدأ حجازى سفره التحول فى الوعي، بعد أن حفظ القرآن الكريم، من جماعة الإخوان المسلمين التى لم يفارقها إلا إلى حزب البعث، ولم يترك حزب البعث إلا إلى الناصرية التى خطمت على صخرة العام السابع والنستين، وأخذت فى الاندحار بعد رحيل القائد، الزعيم، الأب، فى العام السبعين، تاركة مرآيتها التى توجتها سرنية العمر الجميل. والعلاقة بين جماعة الإخوان المسلمين وحزب البعث والناصرية ليست علاقة بين دوائر متباعدة كل التباعد، نعم يصل بين الثلاثة على مستوى البنى العميقة أقزق مما ينفصل بينها على مستوى ظواهر السطح. ولذلك كان الانتقال بينها ممكناً، دون انقطاعات معرفية أو ترجيدات فكرية حادة، فمن اليسير أن يستبدل الوعي بالصورة البطريكية للأب الريفى الصورة المقابلة للإمام الدينى فى معتقد الإخوان المسلمين، فالثانى هو الأول فى علاقات الترتيب، وبديله فى الدوائر المتناظرة للأصولية نفسها التى يسهل أن تستبدل بحضور الزعيم البعثى حضور عبدالناصر الذى عدا البطل الأخير للمشروع القومى فى ذروة صعوده. ولولا ذلك ما اكتسب الأب الريفى صفات البطريك الأسطورى فى القصائد الباكورة لحجازى (وبخاصة القصيدة المكتوبة عام ١٩٥٧ بعنوان رسالة إلى مدينة مجهولة) وما اكتسب عبدالناصر الزعيم السياسى (فى ثلاث قصائد عنه، مكتوبة ما بين ١٩٦٥، ٦٢، ٥٦) الصفات المباركة للأب نفسه:

هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر.
هذا الذى تمسحه الأيدي وتجلوه العيون.
هذا الذى مشى على أيدي المنون.
وعاد باسم كما يعود زارع تنسم المطر.

أعنى الصفات التى ظلت تتردد إلى آخر القصائد الباريسية (مثل منتصف الوقت المكتوبة عام ١٩٨٩) مؤكدة

حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحرارنا، بينما كان الثاني صفر
فرسان الكلمة الذي لا يخبو فرسه، وهو يلج التحية،
بالسيف، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من
القائد - الأب الذي ظل في أفئدتنا؛

أصفى ما يكون،

ألمح ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر،
أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا،
أحن من صافى الندى على الثمر.

وبقدر ما كان هذا النموذج يمثل المركز الثابت
لقصيدة المشروع القومي، مؤكدا علاقاتها البنوية على
مستوى الدلالة والتراكيب والإيقاع، كان كل شيء في هذه
القصيدة يبدأ من هذا النموذج ويعود إليه بوصفه عنصر
التكوين المحوري. وكما فرض النموذج يقينه الملازم على
القصيدة، وأكسبها نبرته الوثوقية في المعرفة، أكدت القصيدة
هذا اليقين وتلك النبرة بخطابها الإنشائي، وصيغها
الحجاجية، وتخييلاتها التمثيلية، وتشبيهاتها التوضيحية،
ومقابلاتها الحدية، جنبا إلى جنب أساليب التكرار والنداء
والأمر والاستفهام والتعجب التي تؤدي وظيفة التحسين
والتقبيح، وتضيف إلى إيقاع التصديق ما يعزى بالملقى إلى
الانفعال أو الفعل. والخطابية هي الوجه الآخر لهذا الخطاب
الذي يحدد الثنائى المضمر سلفا، ويحيله إلى قارئ معلن،
مراعيًا مقامات المستمعين اغتشدين في التجمعات
الجماهيرية التي انتظرت من الشاعر شيئا من قبيل:

يا أبناء الوطن الشرفاء،

إنا نتسلم علم الوطن الآن.

فلتكن انقادات الصلبة ساريه العالى.

ولتكن الأعين أنجمه الخضراء.

وكانت هذه التجمعات الجماهيرية، بدورها، تجد في
أقعة القصيدة ورموزها التاريخية ما يستدير بحركة الزمن
دلاليًا، في موازاة حركته الإيقاعية التي تستدير بها التفعيلية
العروضية عائدة إلى ما ابتدأت منه، دون معاظلة زحافات أو
علل تقطع الاستدارة، فترد دلالة المستقبل الواعد على مجده
الغابر، ويسقط معنى الماضى الزاهر حضوره على المستقبل،
وتنتفح الذاكرة الجمعية على الأمس الذي أصبح مفتاح

ولذلك انبثت هذه القصيدة على ضمير المتكلم الذي
ظل مفردا ينطق صيغة الجمع، وصوتا ينطوى على يقين
الرؤى الكبرى، وخطابا وثوقيا في نوع المعرفة التي ينقلها،
تستدير حوله القصيدة في تنقلها من مركز إلى مركز، أو في
استبدالها بالمركز الخارجى المركز الداخلى، وذلك من منطق
المشابهة التي تقرر حضور الزعيم بحضور البعث في العالم،
وحضور الشاعر بحضور البعث في الكلمات، فالأول هو
الذى يأتي ليتحد الكل فيه، ويبعث الحياة في الأمة، والثاني
هو الذى ينطق ما تتحد به عناصر القصيدة، ويبعث الحياة في
اللغة التي لم تعد تهزنا، الكلمات التي تموت تحت الأغطية،
كأنها طين ضرير ليس في جنبه روح، الكلمات التي تنتظر
الشاعر الذى ينفخ فيها من روحه ويمضى بها من شفة إلى
شفة، فتولد من جديد، كالأمة التي تولد على يدى القائد،
الأب، الإمام، المخلص، المنقذ الذى دامت هجرته ألفا
وثلاثمائة عام، كأنه الوجه الآخر للشاعر الذى ظل يضرب
قيثاره باحثا عن قرارة صوت قديم.

وتجمع الدلالة التي ترجع بها قرارة الصوت القديم
بين الاثنين في معنى الهوية التي هي عود على بدء، ومعنى
البعث الذى هو ولادة مجددة، تترجع بها العلة الأولى،
مكتسبة في كل مرة حضورا واعدة، هو حضور أيام العرب
الخضراء التي يشترك الاثنان في الإرهاص بها، والبحث
عنها، وإيجادها، وتأكيد حضورها في الفعل الرمزي المتحد
الذى وصفته القصيدة بقولها:

أنبش صمت المقبرة،

عن فرس أو عاصفة.

أنبش سطح الزمن الباقي

على صوت انفجار الناصرة.

هكذا كان نموذج الشاعر الذى انطوت عليه قصيدة
حجازي يستعيد مركزية المشروع القومي الذى أنتجها، مؤكدا
مركزية العلة في تراتب البنية، مجسدا محورية الزعيم، القائد،
المنقذ، المخلص، الأب الذى يسقط حضوره على الابن فإذا
هو إياه. يجمع بين الاثنين، بالإضافة إلى ماسبق، أفعل
التفضيل الذى يستعيد، صرفيا، بطبركية البنية، وتشبيهه
الفارس الذى يجمع، دلاليًا، بين القائد والشاعر، حين كان

الغد، فيغدو الحاضر برزخا بين نقيضين في زمن ممتد، هو زمن البعث، أو زمن:

تاريخ العودة للأرض وللنسل،
تاريخ الميلاد الأخضر.

هذا الزمن الاجتماعي الذي يستدير على نفسه عائدا إلى أصله، في اتجاه واحد ينفي نقيضه، هو نفسه الذي تحكم في حركة القصيدة التي تستدير على نفسها لتبرر مركزها، وهو الذي تحكم في حركة المجموعات القرائية، أو التجمعات الجماهيرية التي استدارت حول مركز القصيدة كما لو كان موازيا للمركز الواقع خارجها، فاستجابات للاثنتين معا استجابة مماثلة، هي استجابة المفعولية التي يتلقى بها المستقبل رسالة ليست من صنعه، ولا يسهم في صنعها، كأنها الحقيقة المنتقلة من المركز إلى الأطراف، لترد الأطراف على المركز، عطا للجماهير على القائد، والمستمعين على الشاعر، وتحقيقا لصيغة المفرد الذي ينطق باسم الجمع، والجمع الذي يتحد في المفرد.

والصيف الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، فضلا عن التكرار، هي بعض ما تنطوي عليه الوظيفة الشعرية لقصيدة المشروع القومي، في تحقيقها الغاية التي حددتها نوعية هذه الرسالة، شأنها في ذلك شأن التنغيم الذي يفرضه الإنشاد في التجمعات الجماهيرية، وإيجاز الصورة البلاغية التي تمنح الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، لما في التشبيه من أداة تقف كالحاجز المنطقي بين الأشياء، فتضيف إلى حدية التعارضات الثنائية للدلالة الداخلية، وحدية التعارضات الموازية للدلالة الخارجية. أقصد إلى تلك الحدية التي تؤكد غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظميا بما يرد التركيب النحوي على التركيب العروضي، أو العكس، دون تدوير يرهق الإنشاد الحماسي الذي لا تلائم التموجات البطيئة للمعنى، ويؤثر التدفق الإيقاعي للمقاطع الوزنية المتداخلة التي توطرها القوافي المستديرة.

٣ - أوراس

تعد أوراس نموذجا دالا على قصيدة المشروع القومي في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، وذلك من حيث الرؤى

التي تنطوي عليها، ونموذج الشاعر الذي تتضمنه، والمخاطبين الذين تتوجه إليهم، فالقصيدة تجسيد للقيم القومية التي تولد عنها شعر حجازي في مرحلة المد القومي، وتبني على العلاقة الحميمة بين الشاعر الذي يتحدث باسم الجماهير والجماهير التي تتحد بالشاعر لحظة الإنشاد، وتدور حول رمز من الرموز الوطنية التي ترد حلم المستقبل على أمجاد الماضي القومي لتحقيق معنى البعث، وتتوكل بالموثوق الديني القومي في عمليات من التناص الإنشادي التي يراود بها إيقاظ الذاكرة الجمعية في عتفوان حماستها، واستغلال مكونات هذه الذاكرة في دفع المتلقين إلى موقف سياسي محدد، هو الموقف الذي يجعل من القصيدة فعلا من أفعال التحريض السياسي مما كان يعرف باسم الشعر المباشر. ونموذج الشاعر الذي تبني به القصيدة، أو تبني حوله، هو نموذج الشاعر الذي يؤدي دور الزعيم والداعية والمحرّض والمبشر، ويمارس شميرة من شعائر البعث القومي في فعل الإنشاد الفردي الذي هو فعل من أفعال الاستقبال الجمعي.

والأوراس سلسلة جبلية في شمال شرقي الجزائر، تشرف على سهول قسنطينة، لها دلالاتها التاريخية الخاصة منذ أن عجز الأتراك عن احتلالها، فظل معناها قرين الشموخ الجزائري والتأني على الخضوع الأجنبي. ولذلك أصبحت حصن ثوار الجزائر في مقاومة الاحتلال الفرنسي، ورمز النضال الجزائري كله من أجل التحرر الوطني، خصوصا منذ أن أعلن عن قيام الثورة العربية في الجزائر عام ١٩٥٤، ضمن سياق التحرر القومي الذي عمدته بطولات الشعب الجزائري بالدم، في ثورته التي وصفت بأنها ثورة المليون شهيد.

وقد ألقى حجازي القصيدة لأول مرة عام ١٩٥٦ في نادي الصحفيين بالقاهرة، بمناسبة مرور عامين على إعلان الثورة العربية في الجزائر، قبل العدوان الثلاثي على مصر وذلك في حفل حاشد أقامته الطليعة القومية التي كانت القاهرة مركز حضورها النابض في ذلك العهد. وكان يتصد الحفل معروف الدواليبي وأكرم الحوراني اللذان قدما إلى القاهرة باسم حزب البعث لإشاعة فكرة الوحدة والعمل على تحقيقها. وكان المناخ السياسي كله مشحونا بأحلام الوحدة والحرية والاشتراكية التي جذبت حجازي إلى المجموعا

وكان من الطبيعي، والأمر كذلك، أن تتحمس لنشرها دار القصة العربية التي كانت تعد في طليعة دور النشر الثورية في الخمسينيات.

أذكر أننا احتفلنا في العام الماضي بعيد ميلاد حجازي الستين، في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأقمنا أمسية شعرية ألقى فيها مختارات من شعره، ونسى فيما يبدو أن يختار شيئا من أوراس، فإذا بأبناء جيله، وعلى رأسهم الروائي بهاء طاهر، يهتفون به بعد أن فرغ من الإنشاد، ويلحون عليه كي يقرأ مقاطع من أوراس، فاستجاب حجازي إلى إلحاحهم بالإنشاد الذي هز مشاعر أبناء جيله الذين رأوا في القصيدة التمثيل الدال لعصر من الأحلام القومية التي غربت شمسها في هذا الزمان. وكان الفارق بين استجابتهم الحماسية إلى القصيدة واستجابة الأجيال الأحدث علامة دالة من علامات تغير القيم القومية والإبداعية.

ويرجع هذا الفارق إلى أن أوراس شأنها شأن مثيلاتها من قصائد المشروع القومي تضع الجمعي في الصدارة بالقياس إلى الفردي، وتمنح الأولوية للعام في علاقته بالخاص، الأمر الذي يترتب عليه تأثير آليات استقبالها بالتغير السياقي الذي يقلب القاعدة، ويستبعد التاريخ الذي تولدت به القصيدة، أو يدفع إلى تلقّيها بعيدا عن وظائف التبشير السياسي التي قامت بأدائها في زمانها الخاص. هذه الوظائف هي التي لا تزال تصل بين القصيدة ومجموعات بعينها من القراء، في علاقات الشفرة المشتركة التي تحدّد السياسي بوصفه العلة المباشرة للجمالي. وكانت هذه العناصر بعض الدوافع التي انتهت بأحمد حجازي إلى وصف قصيدته بأنها محاولة للاعتماد على العلاقات الفكرية القومية وتميمتها في البناء الفني للقصيدة، دون الاعتماد المطلق على علاقات النغم المتدفق، للوصول إلى الشعر المبشّر. وأتصور أن استجابة هذا الشعر المبشّر لزمنه الخاص كان العامل الحاسم وراء تزايد دوائر القراءة المتسعة للقصيدة مع تصاعد موجات المد القومي، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك في علاقات الإرسال والاستقبال التي فرضت على حجازي معاودة النظر في الصياغة الأولى التي بدأ كتابتها في أيلول (سبتمبر) ١٩٥٦ وإضافة إليها بما يحقق مطالب الاستجابة

لبعثية، منذ الأشهر الأولى لإقامته في القاهرة، بعد مجيئه إليها في نوفمبر ١٩٥٥، قادمًا من شبين الكوم التي تخرج في مدرسة المعلمين بها، وعانى تجربة السجن الأولى (حوالي شهر) عام ١٩٥٤ قبل تخرجه. وسرعان ما تعرف على بعض لبعثيين من شباب المغرب (منور مروشي وعبدالقادر قاسي من الجزائر، ومحمد عمر الجديني المولود لأم جزائرية وأب سراكشي) الذين نقلوا إليه تفاصيل انطلاق ثورة التحرير في الجزائر، والدور الذي تقوم به قمم الأوراس في حماية الثوار الذين جعلوا منها قاعدة ثورتهم، وذلك ضمن سياقات الحماسة البعثية التي شاركه فيها رفاق القاهرة الأوائل من المشرق العربي، أمثال غسان شرارة من لبنان، وعبدالرحمن منيف من شبه الجزيرة، وجلال أمين من مصر، وغيرهم من الشباب الذين كانوا يجتمعون في القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها.

ومن حكايات قمم الأوراس المشجرة المحترقة، وقصص بطولات الشهداء، انبثقت قصيدة أوراس دفقة عاطفية حارة، استجابة إلى حماسة البعث القومي وتجسيدا لها. وفي الوقت نفسه، تبشيرا بأحلام التحرر القومي التي بدت قرية المنال. واستقبل الجمهور المحتشد في نادي الصحفيين الصياغة الأولى من القصيدة استقبالا حماسيا ملتها، ارتجت له أركان لنادي التي رددت أصداها الهتافات القومية المعروفة في ذلك لزمان البعيد. ويحكى حجازي، في تقديمه للنشر للقصيدة، عن الأستاذ أكرم الحوراني الذي بكى متفعلا الأسطر الهادرة، وعن السيدة المعجوز التي تقدّمت منه بعد لإلقاء وعانته داعية له، والدموع تنهمر من عينيها. ويمكن أن نضيف إلى ما يحكيه حجازي أن الكثيرين من شباب عرب، في ذلك الوقت، حفظوا من مقاطع القصيدة ما أخذوا يتناشدونه من المحيط إلى الخليج، ويلحون على حجازي أن ينشأها مع كل محفل جماهيري قومي. وكانت قصيدة تقرأ بالمغرب، فيما بلغني، وتجمع عليها التبرعات لثورة الجزائرية. ونشرتها عشرات الصحف العربية. وتحولت إلى ملحمة تمتلكها الجماهير التي احتفت بها، إلى الدرجة التي بدت معها القصيدة كما لو كانت اكتسبت وجودا مستقلا عن صاحبها، وحضورا قوميا شعبيا في انتشارها.

قام بها حجازى فى طبعة دار سعاد الصباح التى أصدرت أعماله الكاملة بالقاهرة فى كانون ثان (يناير) ١٩٩٣ بعد أربعة وثلاثين عاما من صدور الطبعة الدمشقية.

وأول ما يلفت الانتباه فى «أوراس» دار العودة مقدمة حجازى التى تتحدث عن ملاسبات نظم القصيدة ودوافعها السياسية المقترنة بالمجموعة البعثية التى اتصل بها منذ منتصف الخمسينيات، فى تلك الفترة الأسطورية (والوصف له) التى شهدت تأميم القناة، وخطف بن بيلا، وتأكيد عروبة مصر لسان عبدالناصر وسياسته التى شجعت ملايين المواطنين على اللجوع إلى المستقبل الواعد للأمة العربية، والإيمان بالفكرة العربية بوصفها روح الشعب. يضاف إلى ذلك ما يشير إليه حجازى نفسه من أن القصيدة كانت فى أول صورها عاطفية حارة، لم تكتمل دعائمها الفكرية والفنية، بل لقد وردت فيها بعض الأخطاء الفكرية فبسا يقل، نتيجة تربيته الدينية التى جعلته يتابع فى القصيدة وصف إنسانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها القدماء، معتبرين إياها حقا من حقوق العرب.

لكن مثل هذا الخطأ ما كان يؤرق حجازى كثيرا وسط الحماسة القومية التى كان يشيها إنشاد القصيدة فى كل مكان، خصوصا فى مهرجانات الشباب الذين كانوا يصرون على سماعها، الأمر الذى يسر وعى حجازى بالحضور المتصل للقصيدة داخله، ومتابعة الإضافة إليها، واكتشاف رموزها التى أوردتها فى الصياغة الأولى، وتنمية هذه الرموز ومدّ تفرعاتها لتلتقى حسب تصميم خاص لقاء عفويا فى نهايتها. ويعنى ذلك أن «أوراس» لم تكن قصيدة ألقيت فى مناسبة من المناسبات القومية وانتهى أمرها فى وعى الشاعر المبدع، وإنما ظلت قصيدة مفتوحة الأفق فى حالة صنع مستمر، بمنحها موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وتمنحها الثورة القومية الممتدة التى تنتسب لها إمكان التخلق المتجدد، بوصفها بعض الأدب الثورى الذى ينتظر منه أن يفعل فى النفس ما تفعله أحداث الثورة.

والواقع أن الأفكار التى ينشرها حجازى فى مقدمته (التي حذفها من طبعة دار سعاد الصباح) تكشف عن مرحلة أساسية من مراحل الفكرية والإبداعية، خصوصا فى الفترة

المتزايدة من تجمعات القرائية المتحمسة التى أصبحت بعض بنية القصيدة فى صياغتها التى اكتملت مع أيلول (سبتمبر) ١٩٥٩، بعد رحلة ثلاث سنوات من تفاعل الشاعر والجمهور، فى الدائرة التى ممتّ سحرها الحالمين بالحرية والوحدة والاشتراكية فى ذلك الزمان البعيد.

وقد صدر.. هذه الصياغة المكتملة فى دمشق عن دار اليقظة العربية ضمن ديوان مستقل، يحمل عنوان (أوراس) علامة على مستقبل قومى واعد، فى أيلول (سبتمبر) ١٩٥٩، بعد سبعة أشهر من الاحتفال بالذكرى الأولى لقيام الوحدة بين مصر وسوريا فى شباط (فبراير) ١٩٥٨، وبعد عام ونصف تقريبا من الهجوم الفرنسى على الحدود التونسية لمنع مقتاتلى جبهة التحرير الجزائرية من عبور الحدود، وقيام الجمهورية الفرنسية الرابعة برئاسة ديغول بسبب القضية الجزائرية، وسقوط الحكم الملكى فى العراق، وانقلاب إبراهيم عبود فى السودان، وبعد عام تقريبا من مرافقة الاتحاد السوفيتى على مساعدة مصر فى بناء السد العالى، وبداية انحسار الاستعمار فى إفريقيا، وبعد أشهر معدودة من انسحاب العراق من حلف بغداد، والإعلان عن قيام اتحاد الجنوب العربى، وانتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو. باختصار، فى سياق من الانتصارات الباهرة للتحرر الوطنى فى كل مكان من العالم، وفى مناخ من التفاؤل القومى العام الذى لم توقف تدافعه حملة الاعتقالات الواسعة لليساريين المصريين فى آذار (مارس) ١٩٥٩ قبل صدور ديوان (أوراس) بحوالى نصف عام.

وكانت الطبعة الدمشقية بتصدرها تقديم حجازى ودراسة صدقى إسماعيل التى تم استبعادها بعد ذلك، بسبب ما انطوت عليه من رية فى النزعة الخطابية التى انبثت عليها القصيدة. ولذلك نشرت «أوراس» ضمن ديوان أحمد عبدالمعطى حجازى عن دار العودة البيروتية سنة ١٩٧٣ مع مقدمة حجازى وحدها. وللأسف، لم أستطع الحصول على الطبعة الدمشقية الأولى كى أتابع التفسيرات التى أضافها حجازى ما بين سنتى ١٩٥٩-١٩٧٣، وهى تغييرات اقترنت بتحويلات المرحلة وتحول أفكار الشاعر نفسه. لكن الطبعة البيروتية المتاحة كافية لتأكيد مجموعة من الملاحظات، خصوصا حين نضعها فى علاقة مع التغييرات الأخيرة التى

المساءلة. يرجع بعض ذلك التحول إلى أسباب خارجية بالطبع، لكن الأسباب الأكثر محاطة ترجع إلى مفارقة الشعر النوعية التي لا تمضى به مع مطلقاته إلى تمام نهايتها، وإنما تدفعه إلى الانقلاب على نفسه في ذروة إيمانه بهذه المطلقات، ومن ثم وضع يقينه بها موضع المساءلة. هذه المفارقة النوعية هي التي تمايز بين القصيدة والمنشور السياسي في آخر الأمر، وتصنع الحدّ الفاصل بين الشاعر والداعية، وترد القصيدة إلى أصل المعرفة التخيلية التي لا تركز إلى تعرف ما تعرفه، كما ترد الشعر والشاعر إلى جذرهما للغوى الأول، وهو الشعور بما لا يشعر به الغير، أو العلم الذي يفاجئ صاحبه بما يدفعه إلى إعادة النظر فيما استقر عليه وعيه العام. وسخرية هذه المفارقة، في تتابع سياقات قصيدة حجازي، أن ما انكسر بها فتح ما أغلقت الخطابة القومية من أبواب الشعر، وما تولّد بها من أسئلة كبرى أفضى إلى عوالم أغنى بكشافة الصورة ودلالات المعنى، فخلخل بنية التراتب المركزي بما أعاد القصيدة إلى دواماتها المشطّية التي خلفت الشاعر، في النهاية، وحيدا مع الواحد: الشعر.

متى حدث ذلك في شعر أحمد حجازي الذي تصدرته قصيدة المشروع القومي من مطالع الخمسينيات إلى نهايات الستينيات؟ هناك بداية غامضة، ملتبسة، في قصيدة «حلم ليلة فارغة» التي يرجع تاريخها إلى تشرين ثان (نوفمبر) ١٩٥٧. وهي قصيدة تلفت شبكتها الدلالية الانتباه إلى ما انطوت عليه. رحلة العصاراة التي تسير في شرايين الزهر، حاملة حلم الشعر الذي لا يتحقق، في دورة الإحباط التي يمضى بها الصبح ويقبل المساء، ولا ندى، ولا لقاء. لكن هذه القصيدة ليست علامة مؤكدة، وسط صخب القصائد المصاحبة، لأنها تستبقى ميراث الشعراء الرومانسيين، أمثال إبراهيم ناجي وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل الذين تأثر بهم حجازي، كى تشغى معهم بألوان الذبول، وبأوراق الخريف وهي تعدو في يد الريح إلى غور مخيف، وبطير أسود في اللانهاية. ولذلك لا تمثل «حلم ليلة فارغة» انكسارا في بنية قصيدة المشروع القومي التي ظلت محافظة على يقينها الساطع، ومركزها البطريكي الثابت، وعلى صوت شاعرها المفرد الذي ظل ينطق صوت الجمع الصاعد.

التي كانت ترى في الجمالي الوجه الآخر من السياسي، وتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد الذي كان له تأثيره الحاسم في بنية أوراس وصياغتها. والقصائد الأربع التي تعقبها في الديوان المسمى باسمها دالة على هذا الجانب، فالأولى هجائية حادة لمباس محمود العقاد الذي اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين، أمثال حجازي، في مهرجان الشعر بدمشق، متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) احتجاجا على اشتراكهم في المهرجان، فهاجمه حجازي بهذه القصيدة العمودية التي خاطبته على أنه بعض الماضي الآفل، مدافعة دفاعا حارا عن الشعراء المجددين الملتزمين بعصرهم الواعد، مؤكدة الانتماء إلى الماضي القومي الزاهر الذي سعى هؤلاء الشعراء إلى امتلاكه وإضافة إليه. والقصيدة الثانية الرحنة إلى الريف، عودة إلى الجذور التي تعنى الامتداد في التاريخ، والإحساس بالجماعة، ومعنى الحياة للإنسان الذي يفتح صدره للنسيم. والقصيدة الثالثة تستعيد أحداث حرب السويس، من خلال علاقة حب، واصله العام بالخاص الوصل الذي يبين عن المستقبل الذي تصنعه إرادة الحرية. والقصيدة الأخيرة «المجد للكلمة» غناء حار للكلمة التي نسهم في صنع هذه الحرية، فتشعل الثورة، وتحقق معنى الوحدة بين الثوار الأحرار في كل مكان. وأحسب أن اختتام الديوان بهذه القصيدة هو نوع من ردّ العجز على الصدر (إذا جاز أن نستخدم المصطلح البلاغي القديم) الذي يردّ المجد للكلمة على أوراس فيبرز دلالة من دلالاتها التي تنصرف إلى دور قصيدة المشروع القومي في صنع المستقبل الذي وعد به هذا المشروع.

٤ - تحول القصيدة

شيء ما انكسر في قصيدة المشروع القومي قبل انكسار المشروع القومي نفسه. شك ما بدأ يتخلل اليقين الشامل لهذه القصيدة كأنه بوادر نبوءة محذرة، أو نوع من الكشف الذي تجلوه علامة أو إشارة محذرة، فتولد الأسئلة من داخل القصيدة التي تبدو، فجأة، كما لو كانت تفرز نقيضها الذي يناوش مطلقاتها، وتضع حـ...ورها، ضمنا أو صراحة، موضع

عن قناة السويس (١٩٥٤) وإعلان تأميم قناة السويس (١٩٥٦) وثورة عبدالكريم قاسم في العراق (١٩٥٨) وانتصار الثورة الجزائرية وتولى أحمد بن بيلا رئاسة الجمهورية الجزائرية (١٩٦٢).

وفي هذا السياق تظهر الدلالة الخاصة لقصيدة تموز المكتوبة في أيلول (سبتمبر) ١٩٦١، المنظومة نظماً خليلياً، عمودياً، يستحضر الميراث الشعري ضمن الميراث القومي، مؤكداً معنى البعث التموزي الذي استهله فرسان تموز ١٩٥٢، حين اتحد الكل في الواحد، وانصهر الواحد في الجمع، واستدار التاريخ المنحدر عوداً على بدء صعوده، فاستعادت الأمة صحتها، والثورة فورثها، في زمان كاد يسألنا عن الذي ننتهي ليعطيه، فأصبح:

تموز في صدر كل منطلق منا، فؤاداً دعاه داعيه
في فجر عشرينه وثالثه قمنا إلى خيلنا نرجيه
تشتم الخيل عزمنا وبكى حماسة واستفاق غافيه
ووطاً الظاهر للذين أتوا ليرجعوه إلى مراقيه
ثم اعتلينا، وصاح صائحنا فانهال تيارنا يلبي
نأتى لما بعُدنا وثأخذهُ ثم نرى بَعْدَهُ، فنجنيه

والبداية اللافتة لانكسار يقين قصيدة حجازي، في هذه الحركة التموزية التي اعتلت صهوة التاريخ الصاعد، كانت عام ١٩٦٣ الذي أنتج قصيدتي «موعد في الكهف» و«الأمير المشبول». وهما قصيدتان تؤكدان أن شيئاً ما قد انكسر بالفعل في يقين الشعر، وأن تحولاً أخذ يحدث في وعي الشاعر، أفضى إلى حيرة الفارس الذي انطلقت قصيدته باحثاً عن ملجأ جديد، مستبدلة وحدة الكهف المنغلق على الذات باتساع حركة الجماهير المفتحة على العالم، وظلمة التوحد الليلي بالبهجة النهارية لحضن الرفاق المتدافعين في وقدة الشمس. وانبثقت في القصيدة دلالة الشعور بالمطاردة، والانحصار في مدار مغلق لم يبق فيه سوى وحش ينهش في الصدر، كأنه الندم على خطيئة أخرجت صاحبها من جنة الحلم القومي، وألقته حسيراً، عيباً، مقعداً، على رصيف

ويعنى ذلك أن شعر حجازي ظل محتفياً بقصيدة المشروع القومي طوال الخمسينيات بوصفها القصيدة التي تستحق الصدارة في تراتب الاهتمامات الشعرية، والتي كان صعودها على المسعومين الخاص والعام مرتبطاً بصعود المشروع القومي نفسه، وتواتر انتصاراته المدوية في وعي الفرد والجماعة، ابتداء من ثورة الضباط الأحرار في مصر (١٩٥٢) وانطلاق حرب التحرير في الجزائر (١٩٥٤) مروراً بمؤتمر باندونغ وصفقة الأسلحة التشيكية (١٩٥٥) واستقلال كل من السودان وتونس والمغرب وتأميم قناة السويس (١٩٥٦) وثورة العراق وتمويل مشروع السد العالي وقيام الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) انتهاء بانتصار ثورتَي الجزائر واليمن (١٩٦٢) وعقد أول مؤتمر قمة عربي في القاهرة (١٩٦٤) وانطلاقة حركة التحرير الوطني الفلسطيني - فتح (١٩٦٥). وقد ظل هذا التواتر متصلاً ما بين الخمسينيات ومنتصف الستينيات، واعداء بعالم جديد، تجسدت بداياته في الثورات التحررية المتجاوبة في الأوطان العربية، مع تساقط الاستعمار في كل مكان، وتفجر الشعور القومي الذي رفع أعلام الوحدة والاشتراكية والحرية، في موازاة اندفاع حركات تحرر العالم الثالث التي برز حضورها الساطع مع انتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو في آذار (مارس) ١٩٥٩ بعد أقل من عام على قيام الوحدة بين مصر وسوريا وإنشاء الجمهورية العربية المتحدة.

وكما كانت قصيدة المشروع القومي العنصر المهيمن على وعي حجازي، في هذا العالم متسارع الخطى نحو الحرية والاشتراكية والوحدة، كان نموذج الشاعر الذي تنطوى عليه القصيدة يكتسب صفة المغنى الذي يهزج في أفراح تموز الذي اقترن بالاندفاع الواعد للبعث القومي. ولم يكن تموز رمزاً أسطورياً للخصب لدى سكان ما بين النهرين (يقابله أدونيس لدى الفينيقيين) أو اسماً أطلق على حركة شعرية ربط مبدعيها بالإلحاح على رمزية الولادة المجددة فحسب، بل كان - بالإضافة إلى ذلك - علماً على تيار سياسي عريض يؤمن بالمستقبل الذي يستعيد المجد العربي القديم، كما كان تاريخاً اقترن بثورة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبدالناصر (١٩٥٢) واتفاقية جلاء القوات البريطانية

الأعلام القومية. والمفارقة الثانية التي تتولد عن الأولى تشدّ الانتباه إلى التحرر المترتب على ضياع المملكة، أو الخلاص الذى يجده الوعى فى قرارة الشعور بالإثم، الأمر الذى يؤدى إلى انقشاع الهم، والتخلص من لوائمه، على نحو يفدو معه العرى نوعا من التكشف، والتوحيد وجها آخر للتمرد، والتسول فعلا من أفعال الاحتجاج. ومن ثم يختتم القناع أداءه الدرامى فى القصيدة بقوله:

عار أنا.. ليس كما ولدت.. لا
بل كمثل جثة تنوشها الصقور.
عار يَلْدُ لى العبور،
بين علامات المرور.
أخرج للشرطى لسانى، وأفرُّ راكضا،
فيكتم الضحكة فى الوجه الوقور،
تشيع عنى أوجه النسوة خوفا، وأنا
أنظر من طرف خفى للظهور والصدور.
عار أنا.
ظهري إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما،
ألفت أنظار الجماهير إلىّ،
فيبنون لى ضريحا،
ويوفون النذور.

والمؤكد أن الصوت الناطق من وراء القناع، فى هذه القصيدة، ليس الصوت الصارخ فى قصيدة عبدالناصر (١٩٦٥) أو أوراس (١٩٥٩) أو حتى أغنية للاخضاد الاشتراكي العربى (١٩٦٥) بعد ذلك، وليس صوت الفارس الذى يلج الحلبة مختالا لا يرتجف أمام الفرسان، وإنما هو صوت ساخر، يتلاعب بالكلمات بدل السيف، مرواغ يعرف حيل اللغة فى الإيحاء إلى المسكوت عنه، شاك يستخدم السؤال فى نقض المطلقات، والتشخيص فى تجسيد المفارقات. ينتقل من مستويات الخطاب بالبراعة نفسها التى يمارس بها الالتفات البلاغى، وهو انصراف المتكلم عن مخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى مخاطبة، وذلك فى موازاة تعدد ضمائر المخاطبين التى تبدأ من التجريد، وهو نوع من انقلاب الوعى على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة للخطاب وذاتا متلقية له فى آن، فالتجريد إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك فيما يقول أصحاب البلاغة القديمة. وهو وسيلة من

مملكة عمرها ألف عام، مضيعة بين الوجود العاجز وغياب الحضور الفاعل، لا يملك سوى أن يقول:

أسأل نفسى، عندما أصحو على ظلى
وحيدا هامدا
ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار
هل انتهى زماننا ؟
كنت أظنه ابتدا !!

لكن الصوت الذى تنطقه قصيدة موعد فى الكهف هو صوت قريب من صوت الأليجوريا التى تنطوى على معنى الأمثلة، وتؤدى وظيفة التمثيل الكنائى التى هى استراتيجية خطاب مقموع فى آخر الأمر، يبدأ من تخويم الرمز المتعدد الدلالة ليومى بالمعنى المقصود إلى واقع محبط، مبرزا حدة المفارقة بين الأنا والآخرين، الواقع والحلم، الشعارات والأفعال، الكلمات والوقائع، مؤكدا بذرة المقاومة بحيلة الكلام التى تتجلى فى مرواغة السؤال، مختلة السخرية، مخادعة التورية، مشاكسة المحاز، مخيلة القناع الذى يقلب لعبة التراتب رأسا على عقب، فى الدلالة الملتبسة التى انطوت عليها قصيدة «الأمير المتسول» على وجه الخصوص.

والقناع التمثيلى فى هذه القصيدة لاف فى علاقته الإكمالية بالصوت الناطق فى «موعد فى الكهف»، خصوصا فى الدلالة المترجمة لانقشاع الهم الملزم للشعور الآثم بالمشاركة فى اقتراف خطيئة جسيمة. صحيح أننا لا نعرف هذه الخطيئة على سبيل التحديد، أو التعمين، لكن حركة الدلالات تلفتنا إلى اقترانها بالمشاركة فى إشاعة وهم، والتخلي عن مبدأ، ومن ثم معاقبة الذات بنفها إلى كهفها الخاص، وردها إلى وعيها النقضى الذى بضع فعلها موضع المساءلة، وينتقل بها من معنى الفارس الواثق من كل شيء، العارف بكل شيء، إلى معنى الأمير المتسول الذى لا يفارقه عنصر السحرية أو عنصر المفارقة. ولذلك يلفتنا قناع الأمير المتسول منذ العنوان إلى المفارقة الذاتية التى تمحو البطولة عن المتقنع بالقناع، مؤكدة أنه لم يعد شبيها بأبيه فى المملكة التى عمرها ألف سنة، وأنه ارتكب الخطيئة التى أسقطت عنه شعار المجد والقدرة، وألفته عاريا، وحيدا، مثل جثة تنوشها الصقور التى أصبحت بديلا عن صقر قريش الذى يرفرف فى

الغائبة، في موازاة الاشتراكية التي لم تكن في واقع الأمر سوى رأسمالية دولة تسلطية، وفي موازاة الاستبداد الذي قمع كل أشكال التعددية، وفرض الصوت الواحد على الجميع بعدالة قمعية لم تعرف التمييز بين التيارات المغايرة.

وبدا الأمر للعين التي ترى ما وراء السطح الخادع كما لو كانت دولة المشروع القومي تعاني نوعاً من الازدواج الحاد والتناقض المدمر. تحقّق من المكاسب القومية باليمين ما تضيعه بنيتها التسلطية بالشمال، وتؤكد الحرية بالأقوال في الوقت الذي تنفيها بالأفعال. وتحدث عن العدل الاجتماعي كي تحقّقه بواسطة من ينقلبون به على المقصود منه. وتتطلع إلى المستقبل لكي تستعيد به الماضي. وتستبعد المختلف مع أنها تلج على وحدة الجماهير. وتلغي الشعب فعليا في الوقت الذي تتحدث عنه بوصفه الشعب القائد والشعب الملهم وتدعو المثقفين إلى الإبداع بينما هي ترتاب في ميلهم إلى الاجتهاد الحادّ والخروج على المركز المفروض، كأنها الأ التي تأكل بنيتها وترعى أعداءها.

هذا الازدواج هو الشرك الذي وقع فيه الوعي المثقّف بقناع الأمير المتسول قبل أن يواجه نفسه في توحده الذاتي الذي صاغته، لأول مرة على نحو دال، قصيدة «موعد في الكهف». وكان الوقوع في هذا الشرك يعني الاستسلام إلى لوازمه، ومن ثم تقبل النقائص على النحو الذي أوردت الوعي نوعاً من الشعور بالإثم، أو اقرار خطيئة التخلي عن المبدأ وهي الخطيئة التي تومئ إليها قصيدة «موعد في الكهف» بكناية الأكل من طعام الأعداء، وتحميل اللفظين معنى واحداً، أو الاستسلام إلى تناقض طرفي الازدواج الذي يبين إلا بعد أن يفقد المرء إيمانه بالوهم الذي غطّى حقيقته، ويغدو ملحداً كالسهم الذي لَحَدَ (عَدَلَ) في الهدف. لكن مع بقاء الشعور بالخطيئة التي تنهش الوعي في تحوله، كأنها الوحش الذي ينهش في الصدر دون صورة أو صدى.

وليس مصادفة أن تنتهي قصيدة «موعد في الكهف» بالمفارقة التي غدت بارزة مع عدوان الأمير المتسول كاشفة النقبيّز الذي يكتسى بنقيضه، والضد الذي يجاريه ضد

وسائل مواجهة الوعي لنفسه في الوقت الذي يواجه غيره، وأسلوب من أساليب المسألة التي تبدأ بالأنا لتضعها في الموضع نفسه الذي تضع فيه الآخر (بكل تجلياته وضمائره) موضع المسألة.

والمسافة بين المسألة المراوغة والسخرية جد قريبة في المقطع السابق من القصيدة، خصوصاً حين يستبدل التشبيه الصقور التي تنهش اللحم بالآخرين، ويستبدل المجاز بفعل التعرّى من الثياب فعل التعرّى من الرياء، وتستبدل الكناية المنطوق من الكلام بالمسكوت عنه، فلا يتبقى سوى معاينة الأرقام: إخراج اللسان للشرطي - رمز السلطة، النظر إلى ملا ينهش النظر إليه، تعرية الآخرين ليفدوا صوراً أخرى من عرى الأنا، الوصول بالسخرية إلى حدّها الأقصى في فعل الأمر الأخير الذي يضع الأنا في مواجهة الحضور العاري للسلطة، ويضع السلطة في مواجهة الجماهير، والجماهير في مواجهة أوهايمها، كما يضع القارئ في المواجهة الأخيرة مع نفسه والسلطة والجماهير في آن، فيغدو امتداداً لحضور الوعي النقبيّز، الشاك، الساخر، في قناع الأمير المتسول.

ما سر التحول الذي حدث لقصيدة حجازي في العام الثالث والستين على وجه التحديد؟ ليست هناك إجابة مؤكدة. علامات الخارج في العالم الموازي للقصيدة تقول إن المشروع القومي كان ينطوي على بذرة دماره، وإن بنيته التسلطية التي اتبنت على مركزية الرعي كانت تستعيد الأبنية الأصولية التي وضع المشروع نفسه في عتاء معها، كما لو كانت هذه البنية تعمل على تحقيق النقيض من أهدافها، وتآكل نفسها في التفافها حول المركز الذي كان صعوده بداية سقوطه. ولذلك شهدت مصر أزمة الديمومة، بداية الحادة في العام نفسه (١٩٥٤) الذي وقّعت فيه الاتفاقية الأثرية لجلاء القوات البريطانية في قناة السويس. وكان توقيع ته لجلاء في الشهر نفسه الذي أطيح فيه برئاسة محمد نجيب نهائياً. وكانت الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) تمهيداً غير مباشر لحملة الاعتقالات الواسعة التي حدثت بعد ذلك بعام واحد، مستبعدة فصائل اليسار المصري الذي أصبح منفيًا في المعتقلات، قبيل زيارة خروتشوف لمصر، فقد كان الحديث عن الوحدة يسير في تناسب عكسي مع الحرية

الرفض. الأمر الذى يشد القصيدتين معا فى علاقات دلالية متجاوبة، تصلهما بالقصيدتين السابقتين وصل الامتداد، أو تجاوب رجع الصوت عينه فى الفضاء الدلالي نفسه، وذلك على سبيل الإكمال الذى يضيف إلى الأذن ما لم تسمعه من قبل، دون أن يخرج بالأذن عن الإيقاع نفسه للتفعيلة العروضية الواحدة، المتكررة فى القصائد الأربع، وهى تفعيلة بحر الرجز التى تصل مدى الصوت بالدلالة فى قصائد «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول» و«الموت فجأة» و«لا أحد»، شأنها شأن ضمير المتكلم الذى يحفظ مستوى علاقاته بالمخاطب - المخاطبين.

ولعل الختام بقصيدة «لا أحد» على وجه الخصوص، وهى بالفعل آخر قصائد ديوان (لم يبق إلا الاعتراف)، أمر مقصود به تأكيد دلالة التوحد المؤسسى للوعى المخفى وراء قناع الأمير المتسول الذى ينسرب فى بقية القصائد الأربع، ومن ثم تأكيد معنى تحرره، بعد أن خلع عنه أوهام الحضور الجمعى التى رفعها شارة وشعارا، فأصبح عاريا بلا حياء، يمارس حرية الجنون بوصفها الحرية الوحيدة المتاحة فى عالم يموت، أو عالم مات بالفعل حين رف فوق الكل طائر السكون، السكون، اللامبالاة، العجز عن الفعل، الطائر الذى استبدل بحضور أسراب طير، تفتحت أمامها نوافذ الضياء (فى قصيدة عبدالناصر ١٩٥٦) حضور البوارح التى غدت نذير شؤم، فى الفضاء الدلالي لطائر الموت الذى رف على قصيدة «لا أحد» (١٩٦٤) حاملا علامة السجن التى تعود بذكرتنا إلى أميرتى السجينة التى هربت فى السرايب الحصينة فى قصيدة «الأمير المتسول»، ليغدو تكرار الإشارة علامة أخرى على معنى: هذا الزحام.. لا أحدا!

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتحول حضور عبدالناصر نفسه، فى هذا السياق المتحول من شعر حجازى، إلى حضور ملازم لمصاحبات السجن الدلالية (مساحب الحديد، سياط الجند) فى القصيدة الثالثة التى كتبها حجازى عن عبدالناصر (سنة ١٩٦٥) ونشرها بعنوان «الشاعر والبطل». وهى القصيدة التى تمضى مع إيقاع تفعيلة الرجز نفسها، لتؤكد ما يصلها بالقصائد السابقة من منظور العنصر الأليجورى المتكرر الذى يبرز اختلاط الحب بالخوف العالق

كأنه الحضور المتلبس الذى قد يأتى ولا يأتى، حضور الأمير الذى لم يعد شبيها بأبيه، والذى صار عجوزا وهو بعد فى شبابه المقيم، والذى يعانى الشعور بالذنب لأنه أضاع تاج المملكة، فعوقب بالعقم الذى لم يعرفه فى المدائن الحرة من ماضى تلك المملكة. وبلغت الانتباه أن الأتشى التى تنتظر الموعد فى الكهف، الموعد الذى قد يتحقق أو لا يتحقق للفارس الذى قد يجرى أو لا يجرى، يتسع معنى انتظارها ليلة العرس سدى فى قصيدة «الأمير المتسول»، وتتعدد احتمالاتها الدلالية من حيث هى أميرة سجينة تومى إلى وطن سجين، أو أرض سليبة، أو حق مضيع، لكن بما يبرز دلالة السجن فى علاقة سببية بالكهف الذى ارتدت إليه الذات فى قصيدة الموعد، وفى علاقة سببية بضياح معنى السيف الذى حملة أصفر فرسان الكلمة دفاعا عن تاج المملكة، فتحول إلى سكين للصل أو دليل فى مداخل المدن.

هكذا، أصبح لتمررد الأمير على نفسه معنى غير منفصل عن معنى تمرده على كل ما أفضى إلى ضياح تاج مملكته، وذلك على النحو الذى رد العام على الخاص، أو الجمعى على الفردى، فى سياق من الدلالات المتتابعة التى وصلت إلى ذروتها مع دال الشمس القاسية التى تعمرى السوء، وتسقط الرياء، فتطلق من الصدر كل حيل المقاومة المكبوتة، وعلى رأسها حيلة السخرية التى تخرج للجميع لسان الفارس الذى كان، من وراء قناع الأمير المتسول الذى تصاعدت حدة مفارقاته، وتكاثرت أدواته التى خلعت عنه أوهامه عاما فعام.

لذلك أن قصيدتى «الموت فجأة» و«لا أحد» تبعتا قصيدتى «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول» فى العام اللاحق (١٩٦٤) مباشرة، متصاعدتين بتقنيات المفارقة والسخرية، مؤكدتين دلالات الشك والمساءلة والنقض، متوصلتين مع الإشارة المتكررة إلى فعل الخيانة والانقطاع عن الأب، ومن ثم ضياح وجهى الأول تحت وجهى الثانى فى قصيدة «الموت فجأة». ومرة ثانية، نجد تمثيل العرى الذى يتراوح ما بين الاستعارة المكنية والمجاز المرسل. ولكن الجديد هو تأكيد لامبالاة الإخوان، الجماهير، الأصدقاء، وتأكيد الجنون الذى غدا علامة على حيوية الحضور المتوتر بحدة

التي تلازم تسارع الإيقاع اللاهث للتفعيلة العروضية وزنيا والكولاجات المتواترة بصريا.

ومدلولات العسس السارى فى هواء المدينة هى الوجه الآخر من دوال التسارع المتدافع فى القصيدة، حيث الإيقاع يكافئ الدلالة، والجملة النحوية توازى الجملة العروضية فى طرد الحركة، أو حركة المطاردة من فاعل القمع إلى المنفعل به، فى المدينة التى لم يعد الشاعر يجد فيها من أحبته (وليس من محبة) نفسه. والإشارة إلى نشيد الإنشاد فى هذا السياق إشارة التضمين البلاغى الذى يؤدى وظيفة المفارقة الساخرة الزينية على التصادم بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، الحلم كاديس، المدينة المشتبهة والمدينة المعيشة. وتلك هى مفارقة قصيدة «من نشيد الإنشاد» (سنة ١٩٧٠) التى تسترجع فعل التمرى من اليقين، مستخدمة فاعلية التناص كى تضيف إليه معنى القطيعة متعددة الأبعاد، أو معنى الولادة الجديدة فى زمن الخوف لا الحب، زمن الاستئصال لا الحرية.

حدث ذلك عندما خرج وعى الشاعر باحثا فى المدينة التى يعيش فيها عن المدينة التى حلم بها، متقنعا بقناع الأنى الذى بحثت عن محبوبها فى نشيد الإنشاد، وسألت عنه الحرس الطائفين فى المدينة، ولم تجده إلا بعد أن تجاوزتهم قليلا، فأمسكت به ولم تطلقه إلى أن أدخلته إلى بيت أمها. ولم يجد الوعي المتقنع من أحبته نفسه (بقينه القديم؟) وإنما وجد المفارقة التى تنطقها القصيدة على النحو التالى:

خرجت أطلب فى الليل من أحبته نفسى
وضعت وشمى على جبهتى، وضمت رأسى
قابلى العسس السارى فى هواء المدينة
فشق صدرى وأبقى قلبى لديه رهينة

وهى مفارقة مقرونة بتضمين بلاغى، يرمى إلى فعل العنف العارى الذى ينقسم به الوعي عن مبتدى أمره، فيترك ملجأ دون أن يدرك بعد ملجأ. وإذا كانت المفارقة تقوم على التقنع بقناع الذات الباحثة فى نشيد الإنشاد، فى المدينة القديمة، فإنها تتكشف بمناقضة المصير، واستبدال العسس الذى يشق الصدر بالحبيب الذى يشبه الظبي، وبالحياة فى

من قرون غابرات، وتسلط رئيس الجند الذى يأبى أن يخفض سيفه التسلط فى مواجهة الشعر الذى يأبى أن يمر تحت ظله الطويل، ومع المنتصر الذى تكاثف حضوره مع تحول السجن إلى موضع تأمل القصيدة التى انقلبت على نفسها، كى تقاوم نقيض حضورها - القمع مع سنة ١٩٦٦.

ولافتة قصيدة «السجن» (الموجودة ضمن قصائد ديوان سم يبق إلا الاعتراف) فى هذا السياق، ابتداء من وزنها الذى يحافظ على تفعيلة الرجز، مروراً بالإشارة التقريرية إلى جيل عاش فى السجن لياليه، وانتهاء بالمدلول التمثيلى لباب السجن الذى ليس عنه من محيد، والذى يمتد فيصبح واسم كالدولة، خفيا كالضمير الذى هو الوجه الآخر من الكهف الذى ينفلق على الذات، لكن الذى يلزم نظير، القمعى فى الخارج ملازمة السبب للنتيجة. هذه الملازمة هى الفضاء الدلائلى الذى انبثقت منه قصيدة «إشاعة» (١٩٦٦) التى تنبى على استراتيجية التمثيل الكنائى للأليجوريا، من حيث هى استراتيجية خطاب مقموع، يناوش برائن القمع العارى الذى لا يستطيع أن يواجهه مواجهة مباشرة.

والسجن الذى تحدث عنه أليجوريا القصيدة يبدأ من الداخل قبل أن يبدأ من الخارج، ويقترن بالانتظار المخيف لزوار الفجر الذين يعرفهم المثقفون العرب جيدا، ويمتد إلى المدينة التى تتحول إلى ساحة دفاع أو شاهد براءة، بل المدينة التى تفر من العين التى تحاول نقلها إلى الزنزانة، ومن الوعي الذى يعد دفاعه سدى عن جريمة لم يقتربها، ولا يعرفها، أمام من ليسوا قضاته، معترفا بذنب يشترى به راحة الموت بالقتل. والمفارقة التى تنطوى عليها الأليجوريا مفارقة السخوية من الواقع الذى يسقط فيه الإنسان فريسة أية إشاعة، فيدخل نفسه إلى زنزانة الرعب قبل أن يلقيه فيها العسس السارى فى هواء المدينة، بلا نيل، أو بطولة، أو حتى قضية. وربما كان تغير الوزن هذه المرة والتحول من تفعيلة الرجز (مستعملن) المتكرر إلى تفعيلة المتقارب (فيعولن) المتدافع، هو الوجه الإيقاعى لهذه المفارقة التى تسقط القناع عن التمع، وتضع المتلقى موضع التشكلم، مستخدمة التشبيه المضمهر الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، فى اندفاعة الجمل الفعلية

طرحاها، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى نقيها ما شير
أن شق الصدر هذه المرة، حتى تكتمل حدة المفارقة، يقع في
مدينة تغدو كلها سحنا، وبواسطة العسس لا الملائكة، وفي
زمن الكابوس لا الحلم، وفي شعبية تؤذيها القصيدة كي
تكمل فعل تعريتها من يديها القديم.

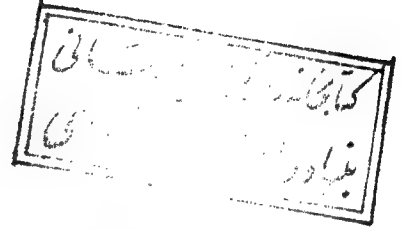
حماية الحراس الطائفين في المدينة القديمة الموت على أيدي
الجنود الذين لوثوا هواء المدينة الجديدة. لكن على نحو تمتد
معه المفارقة لتشمل شق الصدر من حيث هو تضمين مواز
من السيرة النبوية، يسترجع صورة الملكين اللذين شقا صدر
النبي صلى الله عليه وسلم، واستخرجوا من قلبه حبة سوداء،



استراتيجية الخطاب الشعري

عند

حجازي



صلاح فضل*

كانت أول قصيدة تصدر ديوان أحمد عبد المعطى حجازي الأول (مدينة بلا قلب) مؤرخة فى عام ١٩٥٦، وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا فى مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد فى الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل «الواقعية» وكان ختامها بالكلمات التالية:

أصدقائى

هاهى الساعة تمضى

فإذا كنتم صغارا، فاحلفوا ألا تموتوا

واحذروا عامكم السادس عشر!

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة فى الخطاب الشعري،

* أستاذ النقد الأدبى، جامعة عين شمس، القاهرة.

تتمرد على وجدانية الرومانسيين المرفقة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة فى الآن ذاته، وتخرج على الشعر المهموس الذى كان يدعو إليه مندور، وعلى الشعر التقليدى الذى يحظى بالهتاف فى المحافل، لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويشهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحوية المعيشة ومتغيراتها الملموسة، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى فى لون جديد من الفردية غير الانعزالية. إنها الفردية النموذجية للإنسان الذى يريد أن يكون ناضجا وممثلا لجيله، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كى يتجاوزوا محنة احتراق أخيلة الصبيان بالأوهام المثالية بينما تصدح «فائدة كامل» بصوت البنات صائحة «أنا بنت ستاشر سنة» كى تعلن تمردها وتقولها الأنثوى الذى صنعه «خراط الصبايا».

كان حجازي يفتتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبذة شعرية تبنى خطا توأصليا ينحرف عن المسار السابق

لكن طبيعة هذا التنادى، وما يؤذن به من ميلاد لشعرية جديدة تبدى بشكل أصفى فى مثل قوله:
كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لما تنزل طيفاً ضريراً ليس فى جنبه روح
وأنا أريد لها الحياة،
وأنا أريد لها الحياة على الشفاء
تمضى بها شفة إلى شفة، فتولد من جديد.

هذا هو نوع الحيوية التى انبثقت الدعوة الصريحة إليها فى أول بزوغ حجازى، أن يطير الشعر من فوق الورق الذى يقيده ويميته كى تتخلق فيه الروح، التداول هو روح الشعر، انتقاله إلى المشافهة - مثل القبلات - هو الذى يؤذن بمولده. لا بد، إذن، من استراتيجية جديدة للخطاب الشعري الحى كى ينتقل من القرية إلى المدينة، ويطوف بعدها بأرجاء الكون. لعل عروبة الخطاب هى التى تقترح مسارها على هذا النهج الجديد فى اتساق متناغم مع حركة المجتمع العربى فى مصر وهو يكتشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن فى مطلع المدة الناصرى.

هل كان هذا التنادى هو مفتاح اللحظة التاريخية عند منتصف القرن؟ أو كان الشعر بحساسيته الفائقة وطيبيته الواثقة هو صانع صيغه وموجه حركته؟ هل كان التنادى تعبيراً عن صوت الأمة فى قول حجازى:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا
أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف الحرية.. العدالة.. السلام
فلتلمع الدموع فى مقاطع الكلام.

ومع أننا نلاحظ، أسلوبياً، غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبه بين مجمل الصيغ الشعرية، إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطايا محترفا بقدر ما كان تنادياً حميمياً إلى أفق جمالى ودود. ولعل بكاره التجربة القومية ورواء الحلم الجماعى وصدق النبرة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لا بد أن تتمثلها اليوم بتحنان حقيقى كلما أدركنا المسافة التى أخذت تفصلنا عنها وتحيلها إلى رذاذ الذكرى العاطرة.

للخطاب الشعري، حيث يغلب عليه نموذج «أنا وأنت» المدمج فى عبارة «معك أيها القارئ» نخاطب الناس والمدن والأشياء، لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه.

ولم يلبث هذا النداء الجديد أن علق بالذاكرة الشعرية وأخذ يتشكل سردياً بملاح مستحدثة، تدخل تفاصيل الحياة الدالة فى نسج الصورة الشعرية، أخذ يبنى عدداً من المشاهد البصرية المركزة فى التفاتات تشكيلية ذكية فى مثل قوله:

- ياعم..

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

- أيمن قليلاً، ثم أيسر يابنى

قال.. ولم ينظر إلى..

حيث نجد خيطين لافتين يدخلان جديدة اللغة الشعرية؛ خيط الحوار السردى الموزون، بكلماته الواقعية الساخنة «ياعم» وحركته النشطة: «أيمن قليلاً ثم أيسر»، ثم نجد خيطاً ثانياً مستلماً من ترجمات اللغات الأجنبية حيث يأتى فعل القول بعد المقول فى نص الحوار، على غير عادة اللغة العربية فى تقديمه. وأكثر من ذلك، فهذا الروح المدينى المنصرف عن الآخر والمتمثل فى اللفتة الدالة: «قال.. ولم ينظر إلى» هو تسريب لشعور الغربة فى الصيغة والوصف معاً، فالاغتراب لا يقتصر على الموقف، بل يتمثل خصيصاً فى صياغة الكلمات والمسافة التى تفصلها عن نسق القول الشعري المعهود. لسنا إزاء استعارة أو رمز شعري بليغ مما نعهده فى الأسلوب العربى السائد، بل نعاين انحرافاً ملموساً إلى صيغ وصور جديدة، حوارية وصفية تتعفر بتراب الشارع وتنصن لإيقاعاته، وتشكل ملامحها من أوضاع الناس فيه وهم يتخاطبون؛ حيث يجيبك من تنادى دون أن يعنى بالنظر إليك والتواصل الكلى معك مثلما يفعل الناس الطيبون من أهل القرى. مفارقة المدينة والحضارة والزحام والآلات تبدل أحوال الناس وتقلب أوضاع الحياة، وما يمكن أن يولده كل ذلك من اغتراب نفسى، يترجمه تغريب لغوى. هذا هو لب الخطاب الشعري الجديد لتمثيل حياة مخالفة لمن تنادى من الأحياء.

النفي ورثاء الذات:

بعد هذه البداية الفاتحة، سرعان ما تمرغت المجموعة الثانية لشاعرنا (لم يبق إلا الاعتراف) فى تراب الآتى المرقوت من أحوال السياسة اليومية، حتى أصبحت تحتاج اليوم بعد عقود عدة فحسب لشرح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقومية، أصبحت تثير لدينا كثيرا من مشاعر الإشفاق المرير عندما نطالع بين قصائدها أغنية للاتحاد الاشتراكي أو قصيدة عن «لومومبا»، أو غيرها من النصوص التى أصبحت بعيدة عن اهتمام المثلقى مهما أنعمش ذاكرته التاريخية وتعاطف مع روح التبشير القومى فيها، لم يعد من الممكن لنا اليوم أن نتوثر مع ما فيها من عرق بطولى ملحى كشف الزمن عصاه، رضاعف مواجعه.

استطيف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منه، ومع أن صيغة النفي والاستثناء فيه مفتعلة؛ إذ ليس هناك أى اعتراف على النفس أو الغير، إلا أن بعض اللفتات الذكية فيه جكن أن تمثل تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعري عند حجازى وتكييفا جديدا لعلاقة صوت القصيدة بالمثلقى. من أدم هذه اللفتات مقطوعة «لا أحد» التى يقول فيها!

رأيت نفسى أعبر الشوارع عارى تجسد

أغض طرفى خجلا من عورتى.

ثم أمدد لاستجدى التفاتا عابرا.

نظرة إشفاق على من أحد

فلم أجد!

.. ..

إذن

لو أننى - لا قدر الله - أصبت بالجنون

وسرت أبكى عاريا.. بلا حياة

فلن يرد واحد على أطراف الرداء

.. ..

لو أننى - لا قدر الله - سجننت، ثم عدت جاثعا

يمنعنى من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء

.. ..

هذا الزحام لا أحد!

وإذا كان الشاعر العباسى، ولعله دعبل الخزاى، قد قال من قبل:

إنى أقنّب عينى حين أفتحتها على كثير ولكن لا أرى أحدا
فإن نفى حجازى للآخرين من كان يتوجه إليهم بخطابه أشد مرارة وتبريرا، فهو يعضى من حلم الجماعة إلى واقع الفردية المعاصرة، يلغ بتجربة الاغتراب فى المدينة أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفرز الداخلى. الطريف أن لهجته التقريرية «إذن» المبنية على فرضين بالجنون والسجن، وجملته الاعتراضية الشعبية المحبة «لا قدر الله» تضيفان على أسلوبه طابع الحديث الشرى، دون أن تنجح القافية الدالية فى تسويه داخل حيز الشعر الغنائى، فاللحظة مضادة للغناء فى جوهرها، ومضادة للبوح والاعتراف، إنها تنبئ عن واقع افتراضى أسيف يتدارك فيه الشاعر نفسه، ويللم ذاته ويردها إلى الكف عن التنادى والتخاطب، وكأنه يطل سعيه وجهه ومزاجه وأناشيده السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل. ينحرف باستراتيجيته الشعرية الغيرية المرسفة فى من اليد للآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم، يلجأ للكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء. حتى ولو كان ينقض غزله، ويخف نفسه، ويجهى هذا النفى المطلق:

هذا الزحام لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر، فهى فردية فى صميمها، وجودية فى منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها، شديدة اليقين والامتلاء، ترى فى المبالغة القصوى قرارها الدلالى الأخير. وهو قرار مبنى على مقدمات وهمية تخضع لمنطق صوري شعورى فى الآن ذاته، مما يسمح لنا بأن نستبهرها رؤية خطابية، إن صح هذا التعبير، أو لنقل بطريقة أخف، إنها تتذرع بأسلوب خطابي يستثير العواطف لوتد التعاطف؛ فالعمرى الذى فرغ منه فى الحلم وأصبح أشد ما يخشاه عند الجنون كناية عن سفارقة المجتمع ومضاعفاته الثقليدية، واقتران الجنون بالسجن هو الربط اللاشعور بين

التمثيل في السيرك، أم سقطة السياسة في مشاريعها الوهمية،
أم سقطة الشعر في تعلقه بالمثل الأعلى الذي لا وجود له؟
تصلح الأمثلة لجميع هذه الاحتمالات وهي تشير إليها بينما
تصنع هيكلها الدلالي:

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال
حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفئ
ويسحب الناس صياحهم،
على مقدمك المفروش أضواء!

.. ..

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته
مودعا، يطلب ود الناس، فى صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال،
مستقيما مومنا

وهم يدقون على إيقاع خطواتك الطبول
ويملاؤن الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون: ابتدئ
فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

يشد المقطع توتره بسرد المشهد وإرهافه وعرض صوره
عبر الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلي للمكان
والناس والألوان والإباقات، مما يجعل حدث الكلام منبعا عن
حدث الأفعال في تطابق نشري متصاعد. لكن المقطع يشد
وتره الغنائي عبر بنية أليفة هي تكرار البداية فى النهاية: «فى
أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ». وهو ليس تكرارا صوتيا بقدر
ما هو مصيرى قدرى يتربص بالملاعب والمشاهد والمخاطب
بشكل لا فكاك منه، كل ما هناك أننا لا نعرف موعده. ولأن
وقوع «نبلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا مرهقا
بالخطأ ومرئية حارقة لضحيته، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى
أداة مسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط. فالفنان
لم يسحر جمهوره فحسب، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض
له قلبها حتى أصبحت «مدينته». وتقابل الموقع التركيبى بين
ضوضاء وأضواء يكشف عن تراسل الصوت والصورة فى
منظومة الشهرة، بقدر ما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر.

لامعقولة الحياة وعيشية السياسة، والشاعر الغيرى هو الذى
يشفق من هذه المفارقات. أما الشاعر الرجيم الحميم - ولم
يكن حجازى كذلك - فهو يبحث عن هذه المفارقات ويجد
نفسه فيها.

تقوض عالم حجازى البطولى ولما يصل إلى غاياته،
رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين، رأى كيف تجرف
تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله،
تفجع كثيرا، لكن مقطوعة محكمة «مرئية لاعب سيرك»
تظل من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة فى شعر
حجازى. أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التى
توهمك بأنها تتحدق فى المشهد الخارجى بينما هى غارقة فى
استبطان الذات. لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولى
الوردى أن التمثال الذى نصبه يسقط فى قلب خطئه، وأن
هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه، وأن هذا
هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية، لكن التعبير بتوظيف
تقنية الأمثلة جديد فى أدوات حجازى الفنية:

فى العالم المملوء أخطاء

مطالب وحدك ألا تخطئا

لأن جسمك النحيل

لو مرة أسرع أو أبطأ

هو... وغطى الأرض أشلاء.

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر
فإنها تنصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف، أولها اللاعب ذاته
وهى تصنعه بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخيلية. وثانيها
القارئ الذى يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه فى
مرجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها
الشاعر الذى يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لاشعورى
خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهى تغفر فمها
له. تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل
ليضم بين عظميه أجسادنا جميعا لو أخطأنا الإيقاع المطلوب،
لو أسرعنا قليلا أو أبطأنا بأكثر مما ينبغى، سيصبح قدرنا - ولا
منفر - مثل مصير اللاعب فى سيرك الحياة. الشاعر يسبق
الحوادث فى السرد لأن الزمن يتعقبه، السقوط حتمى لأن
الكمال مستحيل. من الذى لا يخطئ؟ هل هذه هى سقطة

والتجريد، بوسعنا أن نضع حجازى بارتياح فى منطقة الشعر التعبيرى. لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ فى حياته الخاصة والعامة، تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية، تستخدم أدوات التصوير والترميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعي المتواصل بها، حتى يصبح فى مقدور القارئ أن يحدد «الموضوع الجمالى» للقصيدة ومظاهره الحيوية. لا يطاردا السؤال الملحاح «عمّ يتحدث؟» فيلهينا عن تأمل الكيفية التى يشكل بها خطابه والحركات التى يتخذها لتكوينه، بل يسلمنا منذ البداية - ربما من أول عتبات النص فى عنوان القصيدة - مفتاح الدلالة الكلية وشفراتها العديدة. وهو يمتنع بعد ذلك من معين الشعرية العربية ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرته الشخصية، وهى نبرة جهرية ومباشرة، ترتفع عن الاستغراق فيما هو حسى ملموس، وتقع دون التعدد الدرامى المتوتر، فتختل موقعها فى المنطقة الحيوية التى شغل السياب أكبر مساحة منها بهمومه الشخصية والقومية وكشوفه الجمالية. يدرك حجازى مرحلة تالية لها ويفتح فيها أفقا يسير على خطاه شعراء كبار مثل أمل دنقل وغيره، لكنه يمزجها بتجربته الشخصية ويتشرد من أجلها، يتسكع فى شوارع باريس فيتأمل نفسه مرافقا لحساء فاتنة، ليست سوى «الثورة العربية» بلحمها ودمها:

أنا، والثورة العربية

نبحث عن عمل فى شوارع باريس،

نبحث عن غرفة،

نتسكع فى شمس إبريل

.. ..

إن زمانا مضى،

وزمانا يجرى!

قلت للثورة العربية :

لا بد أن ترجعى أنت

أما أنا

فأنا هالك

تحت هذا الرذاذ الدفى!

ومن اللافت أن يكون النموذج الفنى الذى يؤثره الشاعر فى أمثوله نموذجا استعراضيا متحركا، وأن تكون هذه الحركة الصامتة هى مصدر نبلة وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر المتكلم المتجه إلى الآخرين، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية. فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هى شعر اللاعب كما أن كلمة الشاعر هى لعبته الموزونة، وكلاهما مغزول على نول الاتصال والانبهار. لكن: أين يكمن الخطأ فى الشعر؟ فى الرهان على الجياد الخاسرة؟ فى الرهان على الزعيم الذى انقهر ومات؟ فى الرهان على زمن التحرير الذى ولى وخلف عصراً آخر؟ فى الرهان على ما فى العمر من «جمال» سياسى وعاطفى زائل؟ أم فى الرهان على التعلق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لا محالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثولة تحتل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم. ويصبح العمر المراثى فى الديوان بأسره هو عمر المخاطب الجماعى فى ارتداده إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة.

ومع أنه يرصد تشكل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد عليها، لا يتقدم دراميا فى قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخصياتها حتى يصبح من صانعيها. يظل خارجيا فى ملاسته لها، ثقبه انكاف عن الباء، الخطاب عن تقمص الدور. ولو كان صلاح عبد الصبور هو الذى يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنه كان شاعرا دراميا لا بد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وسأوسه ويرز دينامية خطه وجهده الإرادى العظيم لتجاوزه. ولو كان البياتى هو الذى يكتبها لأشبع المهرج شماته واستعدى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشقارية بعثية. ولكن استراتيجىة حجازى الشعرية تختلف عن كل هؤلاء، لأنها تجعل من خطابه تعبيرا مباشرا عن المخاطب فى خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.

تعبيرية حجازى:

اعتمادا على التمييز الذى نقيمه بين أساليب الشعر العربى المعاصر وتوزعها، أو تراوحها، بين قطبين هما التعبير

إيقاعها النفسى والموسيقى الفريد، تشير إلى معطيات الحياة بألوانها الحقيقية، تبنى زمنها فى تراكم الأفعال والصفات وتوالى المشاهد. تنصب خيمة التخيل يسر ومهارة على أرض مبسطة ومسورة. على أن لغته الشعرية قد أصابها فى المنفى قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيها عصارة خبرته المتجددة بخمر الأسلاف وعطر المكان. استنجد بها كى يحمى غربته من الذوبان والتلاشى، صارت الكلمة وطنه الذى يبيت فيه، وتعوذته التى يلجأ إليها، وتبلورت لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة، تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد، فى «مونتاج» مدروس وتركيب ذكى غير مصطنع. يستعين بالسرد والطرده، بالزمن والمجاز فى تخليق كائنه الشعري. يحكى عن تجاربه اليومية ما يجعلها رموزاً كونية تعلو على الآنى الموقوت، يقول فى «أغنية»:

أنت فاتنة

وأنا هرم،

أتأمل فى صفحة السين وجهي،

مبتسما دامعا

.. ..

أنت فاتنة

تبحثين عن الحب، لكننى

أقتفى أثرا ضائعا.

كان لابد أن نلتقى فى صباى

إذن

لعشقتك عشق الجنون

وكنا رحلنا معا.

توقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية فى ضمير القارئ وهو يشهد الموقف ويرقب أطرافه فى دواخلهم، فتتردد أصداً من شوقى فى ذاكرة النص الخيئية:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعاً
لكن المشهد هنا مفعم بالتفاصيل البصرية، بالفتون والغضون، بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة فى الزمن الضائع،

امتلاً كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى، فتقمص شخصيتها واصطحب معه فى منفاه أجمل بناتها المعاصرات فى ذروة شبابها: الثورة. على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماماً عن نكهتها المعطوية الآن، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختاً كبرى لثورات التحرير العالمية العاتية حيثذ، اصطحبها معه ليمارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل فى المنفى. واللعبة التخيلية التى يصطنعها فى غاية البساطة والألفة؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى. فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب مع عشيقها إلى ديار غريبة؛ يتضوران جوعاً ويسحشان عن المأوى، وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقى مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت فى حضنهم، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفئ، لعله يستحضر لاشعورياً موقفاً مشابهاً لامرئ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
نسقت له لا تبك ويحك إنما نحاول أمراً أو نموت فنموترا

هذه البكائية الجديدة تجعل صاحبة بديلاً للصاحب، وتضع باريس محل القيصر، وتندب المستحيل الذى لم يتحقق؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديماً أم الثورة والمجد حديثاً، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية. لعل كلمة «هالك» هى المسؤولة عن هذا الاستحضار واقتراح التيه الجديد بالقديم، لكن حسن الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر منذ الأبد، ويصله بروح الجماعة إلى الأزل. هذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى متلبساً قناع البطولة القومية وهو يتوهم امتلاك روح أمته الشابة بهذه الاستعارة المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب السيرك الماهر المترص بالخطأ.

سيناريو القصيدة:

من أبرز معالم التعبيرية عند حجازى أن قصائده موزعة على مساحات مضيئة من الشعر السياسى والإنسانى دون لبس أو ارتباك. كل قصيدة لها «سيناريو» بالغ التحديد والصفاء، لها بنية دلالية مكتملة، لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عالمها فتهديك إلى معالمها دون عناء. تمتلك

ومفعم بالتوزيع الإيقاعى المتوازن بين الضمائر والسطور فى تناوب نسقى جميل، تتبادل فيه المراثيات والكلمات لعبة الغياب والحضور. فالفاتنة نقحة باريسية، والهرم كهل مصرى، وصفحة السين تنمكس على وجدانه مثل وجه النيل فيلتقى على محياه الدمع بالابتسام. هى تبحث عن الحب فى بلد تحرر فيه الإنسان، وهو أشد ظمأً منها للعشق لكن أولوياته قاسية ومنفاه وبيل، يتوهم حربه مع الزمان الذى حرمه من الصبوات ناسيا أن جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد، بقدر ما كان فى سكر الأناشيد القومية والوطنية.

لقد أصبح الآن بلا قلب، مثل مدينته الأولى، بل يبدو كأنه قد فقد روحه، ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز أمام عينيه:

يهبط الجسد آدمى وحيدا إلى القاع،

يبحث عن نفسه فى المحطات،

مزدلفا فى سراديب معتمة

تتداعى به لزمان سحيق

... ..

يوغل الجسد آدمى الحزين

ويقفز كالقرد من ظلمة فى الطريق

إلى ظلمة،

تابعا أثر امرأة واجهته

فحوّل عينيه عنها،

وظل يراقبها فى زجاج النوافذ،

حتى مضت وهو لا يستيقظ.

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة القلب، حيث يمارس صوت القصيدة معراجا عكسيا إلى سراديب الماضى القدسى، فكأن الروح التى تتطلع للفرودس هى التى تصعد للسماء، أما الجسد المثقل بالحزن والخيبة فإنه يهبط إلى القرار، وليست الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبطة. لكنه يعبر عما يحدث الآن، فالفعل مضارع وآتى (يهبط، يبحث، تتداعى، يرغل، يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحى اتخذ سمت الحال المحكى وهو يسرد قصة ذهوله

أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها. المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة فى المكان والزمان لا تهتز ولا تتشتت. لا تنفلت من يدى القارئ ولا تقيم فى نظره، وتظل طريقتها فى التعبير هى إبراز الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة «الجسد آدمى» فهو يتحدث عن شق من نفسه بعد انشطار الأنا إلى روح مضيع وجسد متوغل. لا يبقى من غنائية النص سوى ظل باهت خفيف يتمثل فى ترجيع الفاعل والقافية، وتوازى صيغة اسم الفاعل «مزدلفا، تابعا»، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بتشاقل الجسد المرهق إلى قرار الماضى وعتمته وخلوه من المعنى مثل حركات القردة. هنا تتضافر مستويات التعبير الصوتى والنحوى لتخليق الدلالة الشعرية فى متخيل النص الكلى.

والطريف أنه سرعان ما يستفيق من هذه الغفوة المتثاقلة ويلتفت إلى ضمير الغيبة الذى يصلح امتدادا لسرد ما يفعل هذا «الجسد آدمى» قائلا:

إنه يتجاوز ميعاده،

ثم يدخل معتذرا،

خالعا عنه ما يرتدى،

جالدا نفسه بيديه،

يمزق أعضائه ندما،

ويقدمها لقما للمعادن،

نابضة بالضراعة والخوف،

لكنه فى النهاية ينظر من حوله

فإذا هو ملقى به،

فى بداية ذات الطريق

... ..

كل يوم له هذه التجربة.

يلاحظ القارئ أن الطابع الذى يغلّب على تجارب هذا الديوان (كائنات مملكة الليل) أقرب إلى مناخ (أربعماء الرماد) الإليوتى، ممتزجا بشذرات من الحدائث الفرنسية المستلة برفق من إطارها التاريخى لتعبر عن هجاء الزمن وعيشية دورته. فهو يشهق بالذنب والندم فى لحظة واحدة، ويتترك لبعض السقطات السريالية أن تلمع فى عبارته مفارقة لنسيجها المعتاد

وإذا كانت تلك الإشارات تنأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لا تحرمه من إمكان الكشافة التي تعتمد، في تقديرى، على أمرين: أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية والثانى استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية.

ولنأخذ نموذجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان: «متصف الوقت» وهى مهداة بإيهام يسير إلى «جمال الدين بن شيخ» لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالبا، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصوفة:

كأنى فى انتصاف الوقت حين خرجت من ظلى

يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى

كأنى فى انتصاف الوقت أولد، أو أموت،

كزهرة تشفق فى منحدر السيل.

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة، وتحولات تجاربها الوعرة، فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخيري «أو» يلقى بنا فى فضاء المطلق الشعري والوجودى معا، دون أن تنقذه كاف التشبيه التراثية بالزهرة فى منحدر السيل. إنه يقارب «حالة» ولا يستطيع أن يفصح عنها، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعيره.

لكن سرعان ما يبدو أنه لا يطبق بعدا عن التصريح ولا

يقيم طويلا فى منطقة التلميح:

أقول لهذه الأرض البعيدة: لا تناديني

ولا تستعجلينى!

لم تزل ريجى تهب

ولم تزل لى دورة أكمليها

قبل غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى

ولا بتلوب عاكفة على نولى!

نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩. فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه، وأنه عندما استحال فى منفاه كونا كاميلا ظل يخامر

«وبقدمها لقما للمعادن» تستعصى على الذوبان الدلالى، لكنها تصنع مشهدها المبيت مقدما فى سيناريو القصيدة مطروحا على الطريق، قبل أن تختتمها بهذه النغمة الدورية «كل يوم له هذه التجربة»، فينتهى بها المقطع كما انتهى بالقصيدة السابقة، مما يجعل المقطع الأخير استنفا لقول آخر، أو مونتاجا لقصيدة موازية، فتلعب علاقات الفصل والوصل دورها فى تصوير النص. لكن الملاحظ أن المخاطب لم يصبح هو الآخر، احتل المتكلم رقعة الضمير الشعري بين الأنا وهو، وأصبح هو الذى يتم توجيه النص إليه. إنها لحظة المراجعة فى استراتيجية الخطاب الشعري بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد عليهم وثناء الذات فيهم.

اتساق الخطاب وكثافته:

من بين ١٦ قصيدة يتضمنها ديوان حجازى الأخير (شجر الأسمت) هناك ٨ قصائد مهداة إلى شخص معين، وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعري مثل «طللية» و«أغنية للقاهرة»، لكنها جميعا محددة الزمان والمكان بشكل لافت على اختلاف الترتيب. ومعنى هذا أن نص حجازى لا يداخله أى التباس أو تشتت وهو فى ذروة نضجه، بل يظل تعبيريا محددا ناصع الوضوح موصولا بأنواع الخطاب الشعري المألوف فى الذائقة العربية. لأن العنوان والإهداء، وهما مما يحلو للتقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص، يكفلان توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إيهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذى يلف النص الشعري بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف فى النص التواصلى المباشر، مع أن هذه العتبات لا تحرق كل مستويات الدلالة الممكنة فى التأويل، إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب فى الإهداء، لا باعتباره شخصا محددا - عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أو جاك بيرك أو أمل دنقل أو غيرهم - وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تخيله إلى نموذج للآديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يثيره من مشكلات. غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم فى خطاب متسق لا يقع فى أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتيجية منظورة فى توجيهها.

وتجسدى من كلمة!

وتشردى مثلى

أقول لها:

لقد متُ معى، فابتدئى الآن معى

يا وردة تزهى فى المحل

أقول لها: اتبعينى لا تنادينى

ولا تستعجلينى!

إننى أمضى على رسلى

ولى شرطان ينبلجان يوما فيك

حينئذ يلوح شراعى الضليل،

أبيض فى غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى

ولا بنلوب عاكفة.. على نولى!

ومع أن كل ذات شاعرة تجر العالم وراءها كأنه كلبها المحجب الصغير، إلا أن هناك تحولا يسيرا فى خطاب هذا السندباد ذى الأشربة الضليلة البيضاء، فقد هاجر فى البداية يتسكع فى شوارع باريس، وبرفته عشيقه صباه «الشورة العربية»، لكنه لم يلبث أن توهم خياله وحسب أن وطنه قد مات فى غيبته وأن له أن يبحث مع عودته، ولأن القارئ المعاصر لم يعد يحتمل فخريات الشعراء ولا نزقهم البطولى الصبائى فإنه يتنفس ارتياحا لتكرار صيغة النفى: «لا التاج معقود على رأسى، ولا بنلوب عاكفة على نولى» خاصة وهى تجمع القصيدة فى منديل معقود، تتكشف شعريتها بقدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة وأناة، محافظة على اتساقها وطابعها التوصيلى البارز، وإن كانت قد ضيعت بشكل متعمد كثيرا من نبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائية، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر فى اختزان رحيق الحياة وتمنيقه، وإغرائه للقراء بمعاودة توليده وتخليقه، فى محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه.

الشعور بالضيق فى مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختصار الصورة فى مرآة النفى فى لاوهى الظاهر وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هى حقائق يزهر بإثباتها: هل مازالت ربحى تهب، وهل لم تنزل لى دورة أكملها؟ وبين النفى والاستفهام علائق نحوية وشعرية عميقة؛ أى أن ما ظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفى.

ثم يأتى التساؤل الإنكارى الطريف الذى يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين: إحداهما قريبة، وهى لشوقي فى منفاه الوطنى وما يبيع به من إمارة الشعر وعقد تاجها على رأسه. أما الأسطورة الثانية فهى أبعد من ذلك، لأنها تتصل بتلك المرأة/ الوطن/ بنلوب المنتظرة عودة البطل الملحمى الغائب عوليس والمكرمة حياتها من أجله، ترد الخطاب بنقض غزلها. هذا التساؤل الذى يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفيه من أفق المتكلم ليرده إلى بصيرة الإنسان الواقعى المعاصر لابد أنه يعكس ساعات طوال من الحوار بين الشاعر وصديقه المغترب الأبدى عن العودة ومشكلاتها. لكنه يرتفع بالخطاب عن هذا الظرف المباشر ليولد فى منطقة الشعر البعيدة عندما يقف الصوت لينادى الأرض وهو يرتق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقراءه، بحيث يصبح انخفاض نبرة البطولة إيذانا بارتفاع درجة الشعرية، وغلبة نموذج الأمثلة مؤشرا لزيادة كثافة القول وامتلأه المفعم بروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين.

وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب

أرضه ومصره:

أقول لهذه الأرض البعيدة!

أشرقى من عتمة!



قصيدة حجازى

الجدلية الحية مع الموروث الشعرى

فاروق شوشة*

من هنا يكتب المشهد الأخير فى شاعرية حجازى
معناه وحميائه، وهو يفسح لهذه الجدلية مساحة أرحب فى
منازلاته الشعرية لسينيتى البحترى وشوقى ونونية الكروان
للعقاد على سبيل المثال .

هذه الجدلية الحية مع التراث - فى هذا المجلى من
تجلياتها - ليست وليدة الصدفة أو العشية وإنما هى مشروطة
بشرط الاغتراب، والسعى الحثيث إلى تأكيد الذات فى المكان
والزمان. ويقدر ما كانت سينيتا البحترى وشوقى ومحاولتين
فذتين للاتكاء على جدار الماضى فى مواجهة خواء الراهن
والحاضر، وتشببت الجذور فى مقابل النفى والتشريد
واللاوطن، فإن حجازى يتعامل مع شرط الحال الشعرية عند
الشاعرين ويتجاوز وجوديا إلى وطن متيقن، تشارك القصيدة
فى صياغته بقدر ما ينجح الشاعر فى بعثه وتشكيله، وإسباغ
روح الحياة على مشروعه المستقبلى. وطن هو الحرية فى
مقابل المنفى والأسر، اليقين فى مقابل العدم والتشرد، وهو

ترجع قيمة الإنجاز الشعرى للشاعر الكبير أحمد عبد
المعطى حجازى فى ديوان شعر الحدائق إلى قدرته الفذة على
إقامة جدلية حية مع الموروث الشعرى من ناحية، والانفتاح
المستمر على آفاق المغامرة والتجاوز من ناحية أخرى .

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى تتنامى وتتعاظم
فى مشروع حجازى الشعرى كلما تقدمت به الخطى،
وعمق المسار، واكتملت ملامح الإنجاز. عندئذ تكتسب لغته
الشعرية ولع الافتنان بمنازلة الأقران السابقين من فرسان
الشعر العربى، وزهو المصاولة، تعبيرا عن الذات وإثباتا للقدرة
على التجاوز والاختلاف . وهى لغة تكشف عن روح
وموقف، وتتجاوز الدلالة الخارجية لمفهوم الصياغة الشعرية
بحيث تصبح روحا شعرية عارمة دانت لها الأداة، واكتملت
عناصر النضج والخبرة، وتفجر الوعى الجديد بالحياة والشعر.

* شاعر معرى.

المدينة والمأوى والقطا والحلم والفرح الكونى ووجه الطفولة المقتقد .

لقلد صاغ العقاد نونيته عن الكروان . فى ديوانه (هدية الكروان) مقدما للديوان بهذه السطور :

تسمعه الفينة بعد الفينة فى جنح الليل
الساكن النائم البعيد القرار، فيشبه لك الزاهد
المتهدج الذى يرفع صوته بالتسبيح والابتهال فترة
بعد فترة، ويشبه لك الحارس الساهر الذى يتعهد
الليل بالرعاية بين لحظة ولحظة، وينطلق بالغناء
فى مفاجأة منتظرة أو انتظار مفاجيء فلا تدرى
أهى صيحة جذل أم هى صيحة روعة وإجفال .
ولكنك تشعر بالجدل والروعة والإجفال تتقارب
وتتمازج فى نفسك حتى لا تتفرق، كأنك
تصنى إلى طفل يرتاع وهو جذلان، ويجذل وهو
مرتاع، ويطلب الخطر ويشتهي لأن للخطر فى
حسه طرافة وحركة، فهو من عالم التفاؤل
والإقبال لا من عالم التشاؤم والنكوص .

ثم يقول العقاد :

ويطلع عليك بهتافه من هنا وهناك، وعن
اليمن وعن الشمال، وعلى الأرض وفوق
الذرى، فيخيل إليك أنك تستمع إلى روح هائم
لا يقيده المكان ولا يعرف المسافة، أطلقوه فى
الدنيا على حين غرة فسحرته فتنة الدنيا وخبلته
محاسن الليل فهو لا يعرف القرار ولا يصبر فى
مطار. فأنت تتلقى من صوت هذا الطائر الأليف
النافر عالما من معان وأشجان يتجاوب فيها
تقدس المصلى القانت، وحذب الحارس الأمين،
وروح الطفولة، ومناجاة الخطر المقبول، وهيام
الروح المنهوم بالحياة والجمال: عالم لا نظير له
فيما نسمع من غناء الطير بهذه الديار .

(ج) السُّطَا : السطوة والإرهاب .

ومن العجب أنك لا تقرأ صدى للكروان
فيما ينظم الشعراء المصريون على كثرة ما يسمع
الكروان فى أجوائنا المصرية من شمال و جنوب .

وأعجب منه أنك لا تقرأ فيما ينظمون إلا
مناجاة البلبل وأشباهاها على قلة ما تسمع فى
هذه الأجواء .

فكأنما العامة عندنا أصدق شعورا من
الشعراء، لأنهم يلقبون المغنى بالكروان ولا
يلقبونه باللبل، فيصدرون عن شعور صادق
ويتحدثون بما يعرفون .

ويستهل قصيدته قائلا :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى

من كل سار فى الظلام كأنه

بعض الظلام تضله العينان

يدعو إذا ما الليل أطبق فوقه

موج الدياجر دعوة الغرقان

ما ضرَّ من غنى بمثل غناؤه

أن ليس يبطش ببطشه العقبان

إن المزايا فى الحياة كثيرة

الخوف فيها والسُّطَا (*) سيان

* *

يا محبى الليل البهيم تهجدا

والطير آوية إلى الاوكان

يحدو الكواكب وهو أخفى موضعا

من نابغ فى غمرة النسيان

المجد للإنسان

المجد للإنسان

يقول حجازى فى مستهل قصيدته وقد ضمنه مطلع
قصيدة العقاد :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى

قمر سجين فى الدجنة

أو ملاك فوق أجداث الخليفة نافخ فى الصور

أو فجر جنين بازغ

فى الصمت، ينقر قشرة الاكوان

الملك لك لك

الملك لك لك

صوت يجئ من البدايات السحيقة ساطعا

متراميا فوق الخضم الغيهبى

تجيبه أصداؤه ويجيبها

فكان نجما قد تنزل من سماوات

يمجد فى المرايا عريه

والكائنات غريقة فى لحظة الرؤيا

كان الكون يولد من جديد

كانت الروح اختلاجات تراود نفسها فى الطينة الاولى

وكان الشكل وردا فى سحب قادم

أو أنه الوجه الذى سيظل محتجبا

لتفتقر الورود عن ابتسامته

وكان الله والشيطان يصطرعان!

الملك لك لك

الملك لك لك

قل يا شبیه النابغين إذا دعوا

والجهل يضرب حولهم بجران

كم صيحة لك فى الظلام كأنها

دقات صدر للدجنة حان

هن اللغات ولا لغات سوى التى

رفعت بهن عقيرة الوجدان

إن لم تقيدھا الحروف فإنھا

كالوحى ناطقة بكل لسان

أغنى الكلام عن المقاطع واللغى

بث الحزين وفرحة الجذلان

وتمضى قصيدة العقاد على هذا النسق الذى حاول أن
يقرب من فكرته إلى القارئ فى مقدمة الديوان، فالكروان
محيى الليل البهيم، وهو الذى يحدو الكواكب، وهو شبیه
النابغين عندما ينهضون بالدعوة والجهل منتشر من حولهم.
وهنا يكشف العقاد عن إيمانه الراسخ بالنزعة الفردية التى
يمثلها النبوغ، وتمثله لفكرة المبقرية التى صاغ من خلالها
كتاباتة عن المبقریات، لافتا الانتباه بشدة إلى عبقريته هو
وإلى نبوغه وتفردہ. فالكروان فى هذا المنظور الفكرى والتمثل
الفنى صنوه فى التفرد والنبوغ والمبقرية، صنوه فى التوحد
والعطاء الشجى للآخرين حتى ولو لف هؤلاء الآخرين ظلام
الجهل والتخلف .

نونية العقاد، إذن، عودة والتفات إلى زمن جميل
مضى، وحنين إلى وجود ساكن، وإلى مشهد طبيعى تتراوح
فيه الأنفاس الباحثة فى الليل البهيم عن سر التهجد والإيواء
إلى الأوكار فى غمار الثقل بين بث الحزين وفرحة
الجذلان. أما نونية حجازى التى حملت عنوان «الكروان»،
أيضا فليست نغمة كروانية بهذا المعنى وإنما هى نعيب يوقظ
المدينة الميتة، ويفجر فى شرايينها براكين الغضب والتمرد
والوعى بالفجيعة. إن كروان حجازى هو صوت القارعة
الذى يدوى كالزلزال، محذرا ومهددا ومبشرا، ومانحا رحلة
الإنسان أعظم منجزاتها على الإطلاق وهو يكرر فى ختام
قصيدته :

ثم يقول فى مقطع آخر من القصيدة كاشفا عن وجه
المدينة الميتة التى تلوثت بالخطيئة العمياء فاستحقت العقاب،
وعقابها ظلام سرمدى، لقد تخلت المدينة عن إيمانها
وسقطت فى عبادة الأوثان، واللغة لغو والأشعار بلا معنى أو
وزن، والكروان الناعب يعلن طقوس الموت والفجيعة :

من أين يأتى كل هذا الموت ؟

أى خطيئة عمياء لوثت المدينة

فاستحقت أن تعاقب بالظلام السرمدى

تعيشه والشمس طالعة

ترف له ، وتنجب منه نسلا شائها

وجه ولا عينان

وفم ولا شفتان

لغو ولا لغة

وأشعار بلا معنى ولا ميزان

وتأوهات أسرة بجلاجل وخلاخل

ويقال تلك أغان

ومعابد للات والعزى على أقداس أخناتون

تفتزع العذارى فى محاربيها،

ويذبح صقر أوزوريس،

يستقوى الخصى بلحمه والزانى

الملك لك لك

الملك لك لك

لكن قصيدة حجازى سرعان ما تتفضض بالبشارة
والبشرى. إن خلاص المدينة يتمثل فى شهادتها على الإثم
الذى اقترفته :

حينئذ ستعبر عالم الموتى

ويشرق من جديد وجهها

وتعود للدوران

عندئذ يرجع صوت الكروان رمزا لينبوع النور الذى
تفجر، وتظهر المدينة بخلاصها من المعصية، ولا يكون الكروان
مجرد مؤنس جميل أو شاد يدندن بأعذب الألحان فى الهزيع
الثانى من الليل، كما تمثله العقاد أو كما صوره طه حسين
فى قصته الحزينة (دعاء الكروان) شاهدا على الحب
والفجيعة. وإنما هو الصوت المزلزل، يوقظ الموتى، ويطلق أشعة
الشمس ويعتلى براق حورس، أو هو عودة الروح التى ترف
ساهرة على الجممان .

وعندما يصوغ حجازى سينيته، فإنه يواصل جدله
الحى مع الموروث الشعرى حين يستحضر سينيتى البحرى
وشوقى. وإذا كان قد تخير التصدى لمطلع قصيدة البحرى :

صنت نفسى عما يدنس نفس

وترفعت عن جدا كل جبس

فإنه لا يتوقف عند مطلع سينية شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

وإنما هو يتخير - استجابة منه لحال البعاد ومقام
الاغتراب - الموضع الذى يلائمه والبيت الذى يعنيه :

وطنى لو شُغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

إن حجازى يفاجئنا فى سينيته بأنه لم يرحل عن
مدينته، لم يرحل سوى فيها، فهل كان بحثه الدامى عنها،
وجهاً من وجوه مأساة سيزيف؛ أى أن عودته - التى تبدت لنا
حدثاً خارجياً - لم تكن سوى إعادة اكتشاف له ولنا، فهو
مغلل بالوطن أينما سافر، مسكون بالنار حيثما ارتحل، الوطن
معه وفيه وبه :

يارفيقى

فانشرا على البلاد قميصى

وأديرا على المنازل كأنسى

«وطنى

ما شغلت عنه»

وما بعث دماءً

«صنت نفسي

عما يدنس نفسي»

فاكشفني هذه السحابة عن وجهك النقي

أنا العاشق المقيم

مغنيك

حملت الاسم العظيم

ولم أرحل سوى فيك

فهل آن أن نفى لظل

وتنجلي بعد لبس ؟

أصدقائي همو همو ،

وسواهم كما علمت

ولن أمزج الطهور برجس

ويدي في يد التي خبأتني في صدرها

وبنت لي

من سرها في المنافي قصرا

وأورت سناني

ونورت لي حبسي

هل تذكرنا عبارته «أصدقائي همو همو» بمقولة

العقاد عقب خروجه من سجنه بعد اتهامه بالغيب في الذات الملكية :

عداتي وصحبي لا اختلاف عليهمو

سيمهدني كل كما كان يمهّد!

إن المغنى الذي يحمل الاسم العظيم ويتوق إلى أن يفي لظل، ويتحدث عن المنافي، لا يفوته في مقام هذه الجدلية الوجودية مع البحترى وشوقي أن يتكئ إلى بعض صور هذا الموروث الشعري عندما يصوغ وجه هذه الحبيبة:

الوطن والانتماء والمأوى ويقول :

وأورت سناني

فيحیی صورة الفارس الذي يصيح:

هل من مبارز وينادی الأبطال والاقتران!

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعري في شعر حجازي، تكشف لنا عن بعض قسماتها وملامحها الفنية من خلال صورة « الفارس » التي تمتد على مساحة واسعة من خارطته الشعرية، وهو دائماً فارس وحيد مستنفر، يجلجل بصوته وإيقاع سلاحه في الساحة، ويحول لفته الشعرية إلى قذائف وطعنات وحراب، يقول في دفاع عن الكلمة :

فرسى لا يكبو

وحسامی قاطع

وأنا ألج الحلبة

مختالا ، ألج الحلبة ، أثنى عطفي

أتلاعب بالسيف

لا أرتجف أمام الفرسان!

ويختتمها بقوله :

لكننا .. نحن - الفرسان الجوعى -

سنظل على الخيل ، نشد اللجم إلى العصر الآتي

أو نسقط في الحلبة صرعى.

هل هي روح الشعراء الصعاليك تجسدت في شاعر الحداثة، وجعلت جوعه إلى الحرية والصدق والعدل معادلا موضوعيا لشرط الصعلكة عندهم، وهو شرط أبدي، لا يفتأ يشحن النفوس بطاقة التمرد والخروج على تقاليد القبيلة والمجتمع، من أجل رد الحقوق لأصحابها، رد الأرواح المغتربة لضفافها وشطآنها؟

في قصيدتيه « طليية » و « طردية » ينفسح المجال، بصورة أكثر تجسدا في البنية الشعرية عند حجازي، لهذه

الشاعر فى ظلماتها، ومن خلال الغياب تشكل علامات
الموروث، لتصبح يقينا وحضورا :

خذيلى يا قطة

ورفرفى فى الطلح والأثل

لدينى من سراك مرة ثانية

أو بددينى ، واقطعى حبلى

أرى بلدا غريبا

لم أشاهد مثله منفى ، ولا وطننا

ولا أعلم كيف اتخذته أمة سكنا

وهو فى قصيدته « طلل الوقت » لا يأخذنا إلى الصورة
التقليدية المتكررة للطلل فى الشعر العربى أثرا يتشبث بالمكان،
وإنما يحملنا إلى فضاء آخر، يتمثل فيه طلل زمانى، بعد أن
شاخ الزمان وهرم وتبدد وتسرب، ولم يبق منه إلا صورة
الطلل:

طلل الوقت

والطيور عليه وقّع

شجر نيس فى المكان

وجوه غريقة فى المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل

ووقت شظايا

هذا الوقت «المشظى» نذير بالغياب، والطيور «الوقع»
تنمى شجرا راحلا لم يعد له وجود، والتكثيف الشعرى الهائل
يجعل من الكائنات - الوجوه الغريقة - خليطا من الشجر
والوجوه والأسيرات، فتنبثق دلالات الموقف الشعرى الذى
يتسع للذاتى والوجودى والقومى، خاصة أن كلمة «بنا»
تعمق دلالة الحضور الواعى للمطلين على المشهد، حيث
تصلهم صيحة الاستغاثة، لكن «الطيور الوقّع» لا تتركنا

الجدلية الحية مع الموروث الشعرى. إن استدعاء صيغة النداء
بالمثنى التى بدأها امرؤ القيس منذ صاح صيحته الأولى

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والمزج بينها وبين اللحظة الوجودية المشعة فى حركة
المتنبى وتململه واندفاعه، يتيحان لنا مجلى جديدا يتسق مع
سوابقه :

يا صاحبيّ قفا ،

فالشمس قد رجعت

ولم تعد بغد

.....

ياصاحبيّ

أ خمر فى كؤوسكما..

أم فى كؤوسكما هم وتذكّار !

إن هذه الطللية الباريسية تعيد غرسه فى قريته المصرية
النائية، لكن دخانها لا يزال يقتفى دمه، وأجنحة طيورها
المرفرفة، بل إن ذئب القرية أصبح بعض عناصر هذه الصورة
الشجية التى تساعد فى جلائها كؤوس الهم والتذكّار :

هذا دخان قراها يقتفى دما

وملء أحلامنا زرع ، وأجنحة

وملء أحلامنا ذئب نهش له

نسقيه من كأسنا الداوى ،

ونسأله عنها ،

وننهار ..

وهو فى « منتصف الوقت » قادر على استدعاء تلك
الجدلية الحية مع الموروث الشعرى مرة أخرى، وتحمل
القصيدة عناصر اغترابها، وتفصح فى مقاطعها عن شحن
الظلام الذى يعترى الروح، وعن مدن الغياب التى يوغل

ومعاناة فقد الحيلة والاستسلام لنزف الكبد التى كأنها قد
أصيبت بسان فارسي، وشتان بين الصورتين !

هذا الحضور الدائم للموروث الشعرى فى شعر
حجازى، وهذه الجدلية الحية فى التعامل معه، تتجاوز
وتجاوزه، قسمة فارقة فى قسما الصيغة الشعرية التى أبدعها
الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى وهى قسمة تتطلب
دراسة عميقة متأنية، تجلّو ركائز هذا الحضور الدائم للموروث
الشعرى فى وجدانه، والاتكاء عليه بتعبير حجازى نفسه،
وتفسر لنا بعض جوانب هذا الاستهواء الطاغى لشعر حجازى
وفعله فى نفوسنا، ربما لأن صبغة عربية صافية تكسو أديمه،
ربما لأنه لا يوقننا - شأن أحداثا شعرية أخرى - فى
الإحساس بأن ما نطالعه هو شعر مترجم أكثر من كونه نسيجا
عربيا أصيلا، ربما لأن خيط الاستمرار والضرورة فى نسيج
القصيدة العربية يظل فى شعر حجازى - بالرغم من
الاختلاف والتجاوز والمغامرة - قائما ومذكرا، وربما لأن هذه
الجدلية الحية مع الموروث الشعرى هى التى أعطت شعر
حجازى خصوصيته على المستويين الوجودى والفنى،
وعصمت شعره من الهشاشة والركاكة والإغراب محتفظة له
بجوهر مائته، ونفاذ كيميائته، وفعله، الباقي والمشح .

لطللية حجازى الزمنية فقط، وإنما هى تستحضر - من باب
الجدلية الحية مع الموروث - الموقف الوجودى الذى عاناه
الشاعر الأموى (ذو الرمة) الذى توفى سنة مائة وسبع عشرة
هجرية، وقد كان مشهورا بجه لمية، وهو يقول :

مِية مالى حيلة غير أننى

بلقط الحصى والخط فى الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده

بكفى والغربان فى الدار وقّع

كان سنانا فارسيا أصابنى

على كبدي لوعة البين أوجع

إن كلمة « وقّع » تهيء مدخلا لهذه الجدلية الحية
بكل ضلالها وتداعياتها اللغوية والإيحائية، لكن طيور حجازى
فى طلل الوقت تتأسن وتفرق وتستغيث فى الوقت المتشظى
والشجر الراحل، بينما الغربان التى استحضرتها ذو الرمة تقع
فى الدار على أرض حقيقية، ونخط كفاه وتمحو فى ترب
حقيقى، واللحظة الشعرية مشحونة بشجن الذكرى والانتظار،



المحارب ضد الحكيم

العالم الدالالى الفردى
والمرسلون الكوزمولوجيون
فى كائنات مملكة الليل

هايدى تويل*

خلال هذه السنوات الأخيرة، وبفضل الإنجاز العظيم الذى تم على أيدي علماء السيميوطيقا من جميع الاتجاهات - وبالتحديد أولئك الذين يندرجون تحت ما أطلق عليه اسم «مدرسة باريس» L'école de Paris - فرضت السيميوطيقا نفسها شيئاً فشيئاً بوصفها علماً جديراً بهذه التسمية. وفى مجال التحليل الأدبى بشكل خاص، سمحت هذه السنوات العشر الأخيرة بتحقيق تقدم ملحوظ جذب إلى علم السيميوطيقا باحثين فى تزايد مستمر، فقد أصبح من النادر اليوم أن نجد دراسات أدبية لا تعتمد اعتماداً ظاهراً، بل برجة أو بأخرى، على السيميوطيقا. وإذا كان لا يسعنا إلا

* باحثة فى علم السيميوطيقا ومحاضرة بالمعهد الفرنسى للدراسات العربية بدمشق. ترجمة: نورا أمين - قاصة ومعيدة بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة.

الاحتفاء بالفائدة التى نتجت من هذا العلم الإنسانى الوليد، فإنه ينبغي أن نأسف لوجود عديد من الدراسات التى تدعى الانتماء إليه بينما هو فى الحقيقة براء منها. وعندما نقرأ بعضاً من هذه الدراسات يخالجنا انطباع بوجود «وصفة جاهزة» كالتى: جرعة مشبعة من المصطلحات الفنية المعقدة - توابل من الرسومات التوضيحية - قدر ملعقة كبيرة من الملفوظات «السردية» - مزج الجميع للحصول على مربع سحرى يفترض فيه تلخيص النص. وهكذا يمكن تحويل أية دراسة إلى تحليل سيميوطيقى.

من حسن الحظ أن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك، فالاحتفاء باستعارة بعض المصطلحات المهمة من السيميوطيقا لا يصنع باحثاً فى هذا العلم. ومع ذلك، نستطيع أن نتساءل - وهذه ظاهرة تستحق وحدها دراسة - عن السبب الذى يدفع هذا الكم من الدراسات الجادة إلى التزهن بما لا يلائمها، بينما يمكنها أن تكسب الكثير، وبالتحديد لأنها دراسات جادة، إذا ما استغنت عنه.

والتركيب اللغوي، لكنه أيضاً لا ينبع مبدأ ت. س. إليوت القائل بأنه ينبغي على «الشاعر أن يستقى مادته في لغتها الأصلية كما يتكلمها الناس من حوله». فكلمات حجازي المستوحاة من الحياة اليومية تجتمع لتشكل «كلمات شعرية» جديدة، كما يتكون معنى شامل لقصيدته من جراء تلاقي التشبيهات الغريبة أو المألوفة. وتحت هذه القصيدة على التأمل أكثر مما تحت على الحلم، ودون أن تكف عن سحرنا. إنها تشرح مشكلات متعددة على باحث السيميوطيقا ليس هنا مجال حصرها، ربما لذلك كان من الحكمة اختيار نص آخر يتيح تحليلاً ذا فرص أكبر في النجاح، إلا أن اختيارنا هذا كان يرجع بقدر ما إلى الصدفة، وبقدر آخر إلى الصعوبات ذاتها التي يفرضها؛ لذلك فنحن نقبل مقدماً كل النقد الذي سوف يثيره هذا الاختيار لديكم.

٢ -

مع الأخذ في الاعتبار بالإطار الذي نطلق منه، إذ لم يكن من المطروح تحليل جميع قصائد (كائنات مملكة الليل) تفصيلاً، لاسيما أن التعامل مع نص طويل عادة ما ينتج عنه مجرد إحاطة سريعة بالعمل لا تشبع عالم السيميوطيقا، بل إنها تحرم القارئ غير المتخصص حقه في أن يحصل على تحليل دقيق ومكتمل للعمل يسمح له بتكوين وجهة نظر فيه ويحميه من الانطباعات السيئة المتسرعة التي تنتج عن مواجهته بسلسلة من البديهيات التي تقف عند هذا الحد. من هنا، وجدنا الحل الوسط الذي تبنيناه حيث وقع اختيارنا على الانطلاق من قصيدتي «خطبة لوسياس الأخيرة» و«بحارة ماجلان»، وذلك وفقاً للمعايير التالية:

- تعتبر هاتان القصيدتان قصيرتين نسبياً (كل منهما تتكون من خمسة عشر بيتاً) وتسمحان بتحليل تفصيلي، يتيح للنتائج التي سوف نتوصل إليها الاستناد إلى قاعدة قوية.

- تشكل هاتان القصيدتان وحدة داخل ديوان (كائنات مملكة الليل)، لاسيما أن اجتماعهما تحت عنوان واحد وشامل - هو «جرنيكا أو الساعة الخامسة»^(٣) - يشير بوضوح

من هنا، فإن العلوم - من الرياضيات إلى الفيزياء، ومن علم النبات إلى علم اللغويات إلى السيميوطيقا - لم تستطع نهائياً أن تصوغ لغة شارحة خاصة بها، مع أن هذا الأمر يصلح قاعدة عامة لقياس التقدم الذي حققه هذا العلم أو ذاك، خلال المصطلحات التي يختص بها الموضوع المراد دراسته. إن أية لغة شارحة ذات هم علمي تتكون من مصطلحات، لا يتم تعريفها فحسب وفقاً لمعنى أحادي، وإنما أيضاً بأسلوب متعدد، وفي كلي من الحالتين ينتمى التعريف إلى مفهوم أو إلى عملية محددة جيداً. وما لا شك فيه أنه خلال عقد الستينيات المزدهر قد حدثت فوضى من المصطلحات، سبقت مولد السيميوطيقا وسمحت للجميع بإطلاق خياله. إلا أنه منذ عام ١٩٦٦ دعا جريماس في «علم الدلالة البنوية» إلى التعامل مع الأمر بدقة علمية معطياً المثال الذي يجب احتذاؤه في كتابه الصادر عام ١٩٧٩. بعنوان (السيميوطيقا، قاموس منفتح لنظرية اللغة)^(١) حيث وقف على منجزات هذه النظرية مؤكداً ضرورة أن يلزم به جميع من يعلنون انتماءهم إلى السيميوطيقا.

لقد حاولنا الالتزام بهذا الشرط في الدراسة التالية. حيث ستجدون جرعة لا بأس بها من المصطلحات الفنية ومن الرسومات التوضيحية ومربعين سيميوطيقيين؛ أحدهما للإشارة إلى العالم الدلالي الفردي في (كائنات مملكة الليل)^(٢)، والآخر للإشارة إلى المرسلين الكونيين، لاسيما أن هناك صلة واضحة بين كل من الاثنين. وقد حاولنا إعطاء القارئ نبذة عن مجموع المعطيات التي قادتنا إلى هذا الاختزال، وإلى هذه الرسومات التوضيحية. أما المصطلحات المستخدمة فيما يلي فمعانيها تستند إلى قاموس جريماس الذي سبق أن ذكرناه.

١ -

بدعو اختيار (كائنات مملكة الليل) لأحمد عبد المعطي حجازي إلى النقاش. ولنقل إنه ربما كان من الأيسر إن نتخذ لدراستنا نصاً أسهل، ومع ذلك فنحن لا نقول إن نص حجازي يطرح مشكلات في الفهم على مستوى الكلمات

١ - نص القصيدة الأولى:

خطبة لوسياس الأخيرة

- (١) كان لوسياس(*) على سجادة البهو قتيلا
- (٢) هذه خطبته الاولى
- (٣) التى تَوَجَّ فيها بامتشاق السيف أغنياته للحق،
- (٤) لكن بعد أن فاتَ الأوان
- (٥) سقط السيف من الكفِّ التى كَمْ رَفَرَفَتْ
- (٦) فوق رؤوس الناس بالحكمة؛
- (٧) فى الستينَ يا لوسياس
- (٨) لن تُحسن تلك المهنة الأخرى
- (٩) ولو صرْتَ اشتراكياً
- (١٠) وقاسمتَ أرقاءَ أثينا الخبزَ والخمرَ
- (١١) وهل كنتَ أخذتَ القصرَ بالسيفِ
- (١٢) لكى تمنعَه بالسيفِ؟
- (١٣) لا بأس إذن
- (١٤) أن يقتلَ الجندُ خطيباً
- (١٥) تحت سقف البرلمان

١ - ١ مشكلات التقطيع:

لا يشكّل تقسيم نص ما إلى مقاضع هدفاً فى حد ذاته، كما نعرف، فالأمر متعلق هنا، ببساطة، بتحديد عدد ما من العلامات التى تسمح على المستوى الظاهري بتبنى موقع استراتيجي مفيد للتحليل بهدف الإلمام بالتنظيم الأساسى الكامن فى النص. لذلك، فإن التقطيع هنا ليس إلا نقطة انطلاق نلجأ إليها لعجزنا عن التعامل مع النص دفعة واحدة، لاسيما أن القصيدة المطروحة طويلة ولا يمكن عرض مجمل الترابطات والتقابلات التى تتسابق فيها لتوصيل المعنى

* خطيب وسياسى إغريقى.

إلى وجود صلة عميقة تربطهما على مستوى الدلالة، رغم الاختلاف الظاهري.

- لا تطرح القصيدة الأولى أية مشكلة على مستوى الفهم، مما يسمح لنا بالتعامل مباشرة مع ما تقدمه إلينا من معطيات. أما القصيدة الثانية فتختلف كليةً عنها، بل إنها الأفضل تمثيلاً لقصائد الديوان فى مجملها من هذه الناحية؛ أى أنها تقدم إلينا كلمات وعبارات بسيطة إلا أنها تبدو محرومة من أى معنى مباشر وظاهر. وربما كان الموقف الصعب لطلبتنا إزاء هذا النمط من القصائد هو الذى يحثنا على أن نبرهن بأن القراءة السيميوطيقية المتجانسة المستندة إلى نتائج دراسة القصيدة الأولى تستطيع أن تسمح لنا بطرح دلالة ما متجانسة بدورها مع نص كان يبدو للوهلة الأولى مستعصياً على الفهم.

- وآخراً، فإن القصيدتين قد تمت ترجمتهما إلى اللغة الفرنسية^(٤) مما سمح لباحثى السيميوطيقا بمتابعة التحليل - الذى سنقدمه لها - على الأقل جزئياً؛ لأن أفضل ترجمة ممكنة تفقد أية قصيدة قدراً من ثرائها، كما سمح بتقييم النتائج المرجوة من السيميوطيقا عند تطبيقها فى مجال ثقافى، وإن كانت إمكاناتها، بوصفها علماً، لم تستثمر كاملةً بعد.

لن تتم الإشارة إلى بقية قصائد هذا الديوان إلا بعد الانتهاء من تحليل القصيدتين، وتأسيساً على تحليل عميق كنا قد قمنا به لهذه القصائد. وتشكل قصائد هذا الديوان - فى رأينا - تنويعات على نيمة واحدة تنبع كلها من العالم نفسه. وقد راعينا رغم ذلك ألا نهمل المشكلات القائمة هنا وهناك التى من شأنها أن تزعزع استنتاجاتنا. وهكذا التزمنا بالأنا نقدّم نتائجنا فى هذه الدراسة بوصفها قاطعة، ذلك أنها بحاجة للمراجعة فى ضوء قصائد أخرى لحجازى (وخاصةً ديوانه) ولشعراء معاصرين آخرين.

هكذا نحصل على أربعة مقاطع ذات أطوال غير متعادلة (البيت الأول/ من البيت الثانى إلى السادس/ من البيت السابع إلى الثانى عشر/ من البيت الثالث عشر إلى الخامس عشر). ويصبح علينا أن نتأكد مما إذا كانت هناك معايير أخرى تسمح بتطوير هذا التقطيع. ليس من أجل أى سبب جمالى ما، وإنما من أجل الهم الوحيد فى الإمساك بالنص بأفضل طريقة ممكنة. وفى الحقيقة، إنه عند فحص المقطعين المحورين، وهما الأطول، نتوصل إلى استنتاج أن البيت الرابع يبدأ بحرف الاستدراك («لكن») الذى يفصل ما قبله عما بعده ولا يتكرر فى القصيدة، كما أننا نلتقى قبل هذا البيت وبعده بمضاف ومضاف إليه فى هذه الأبيات وتلك، مما يسمح بتقسيم المقطع الثانى كالاتى: البيت الثانى والثالث، ثم البيت الرابع، ثم البيت الخامس والسادس. أما المقطع الثالث فيتكون من جملتين، إحداهما للإيجاب (من البيت السابع إلى العاشر) والأخرى للاستفهام (البيتين الحادى عشر والثانى عشر)، ويمكن تقسيم كل منهما إلى عبارة أساسية وعبارة ملحقة ليحدث تقابل بين جملتى المقطع، من زاوية أزمنة الأفعال (زمن المستقبل × زمن الماضى التام). ومن الملحوظ أن هذا المقطع الثالث - المتفرد أساساً بالنسبة إلى بقية القصيدة بسبب ظهور ضمير المخاطب فيه - يحتوى إطار من علامتى تعجب فى المقطع الذى يسبقه وذلك الذى يليه.

وتسمح عناصر أخرى بلا شك بتطوير هذا التقطيع، إلا أننا سنكتفى بما توصلنا إليه - خاصة ونحن أمام قصيدة قصيرة - كى نتمتع عليه؛ بوصفه تصوراً أولياً لبناء النص ونبدأ فى تحليله متطرقين فى اللحظة المناسبة إلى تحليل العنوان أيضاً وإلى تحليل الإشارة التوضيحية التى يحويها والتى تكسر البنية الخطية فى القصيدة.

المقطع الأول: البيت الأول.

المقطع الثانى: من البيت الثانى إلى البيت السادس (مقسم إلى ثلاثة أجزاء: البيت الثانى والثالث - البيت الرابع - البيت الخامس والسادس).

المقطع الثالث: من البيت السابع إلى البيت الثانى عشر (مقسم إلى جزئين: من البيت السابع إلى البيت العاشر - البيتين الحادى عشر والثانى عشر).

الشامل. بيد أن التقطيع عامة لا يجب أن يستند إلى معايير من خارج النص (كالتقسيم المعتاد إلى ثلاثة مقاطع، أو كالحديث الشخصى)، وإنما إلى عناصر يقترحها النص نفسه ويربط بينها. من هنا، فإن المعايير الواجب اتباعها فى ذلك سوف تختلف مع كل، إلا أنها سوف تتحدد وفقاً لهذا النص الذى سوف يجرى تحليله. ونضيف، فى النهاية، أنه كثيراً ما يمكن - فى الشعر كما فى النثر - إجراء عدة تقطيعات للنص الواحد. وفى هذه الحالة فإن جدوى التقطيع الذى وقع عليه الاختيار لن تقاس إلا بعد الانتهاء من التحليل، أو بعبارة أخرى سوف تقاس بمدى قدرتها على إدماج مجمل العناصر السديدة فى التحليل، وعلى الإحاطة بتواصلها.

١ - ١ - ١ تقطيع القصيدة

فيما يختص بقصيدتنا، يمكن إجراء تقطيع أول استناداً إلى التقابل:

الجملة الفعلية × الجملة الاسمية

فى حقيقة الأمر، إن الجمل الاسمية الوحيدة فى القصيدة - من وجهة نظر علماء النحو العرب (بل وربما أيضاً من وجهة نظر الحديث اللغوى للشاعر؟) - تقع فى الأبيات الثانى والسابع والثالث عشر وحدها، مما يحدد لنا معياراً مهماً فى التقطيع، خاصة إذا ما عرفنا أن هذه الأبيات تقدم فى كل مرة فاعلاً [دلالياً] مختلفاً عما سبقه فى مجموعة الأبيات التى توات من قبل. فالبيت الأول مثلاً له فاعل كائن بشرى عاقل (لوسياس - اسم كان)، وفى الأبيات من الثانى إلى السادس (باستثناء ضمير الهاء المضاف فى «أغنياته» بالبيت الثالث والعاشر على لوسياس) نجد الفاعل غير عاقل («خطبة»، «أوان» و«سيف» فى البيت الخامس). وفى الأبيات من السابع إلى الثانى عشر يعود إلى الفاعل العاقل (لوسياس) منتقلين من التعامل معه بضمير الغائب إلى ضمير المخاطب. وفى النهاية، فى البيت الثالث عشر، نجد من جديد فاعل غير عاقل [بائين]، لكن سرعان ما يليه (فى البيت الرابع عشر) فاعل بشرى عاقل مذكر («الجنه») كما حدث فى البيت الثالث.

المقطع الرابع: من البيت الثالث عشر إلى البيت

الخامس عشر.

١ - ٢ المقطع الأول: القتل

١ - ٢ - ١ اسم العلم

فى هذه الجملة الفعلية المكتملة، يظهر «فاعل» أول محددًا باسمه: لوسياس. وقد التقينا بهذا الاسم من قبل فى عنوان القصيدة ملحقًا بإشارة إلى الهامش الذى يعلمنا بأنه خطيب وسياسى إغريقى. وبالطبع، ليس من الصعب التعرف على هذه الشخصية التاريخية، إلا أننا مازلنا تجهل - حتى هذه اللحظة من الدراسة - المعطيات المرتبطة بها. من خارج النص، وسوف يتعين علينا، فيما بعد، الرجوع تفصيلًا إلى مشكلة المرجعية شبه الحاضرة، ليس فحسب فى القصائد الأربعة لـ «جركيا» وإنما أيضًا فى مجمل المجموعة الشعرية. ولأسباب نفسها، سوف نتظاهر بأننا لم نقرأ بعد الهامش الموجود أسفل صفحة النص والمشار إليه فى العنوان - ذلك أنه يطرح مشكلة خاصة بوضعه الذى يختلف طبعًا عن وضع العنوان ونص القصيدة - بيد أننا سوف نلتزم بالتعريف الشائع لاسم هذا العلم الذى يظل فارغًا من المعنى، ودون دلالة، إلا وفقًا للسباق الذى يوجد فيه؛ أى أننا سوف نضع جانبًا السياق الأشمل فى هذه المرحلة - وهو مفهوم بالطبع - بهدف الاقتراب أكثر من مشكلات النص.

١ - ٢ - ٢ المواجهة:

فى البيت الأول نتعرف على شيئين عن لوسياس:

- أنه مات ميتة عنيفة («كان قتيلًا»).

- أن جثته مسجاة («على سجادة البهوه») حيث قُتل وفقًا للصيغة المختارة للعبارة.

- وتستحق هاتان المعلومتان فحصًا أكثر عمقًا كى نعرف ما تنطويان عليه.

فى الحقيقة، إن النص بمجرد قوله أن «لوسياس» قد قُتل يقدم لنا موته بوصفه مترتبًا على مواجهة مع «فاعل»

آخر - هو القاتل الذى لا نعرف عنه حتى هذه اللحظة سوى وظيفته/ القتل - تلك المواجهة التى خرج منها هذا الأخير منتصرًا. بيد أن تسلسل هذه الملفوظات الثلاثة: «مواجهة»، «سيطرة» (ويمكن اختصارهما فى شكل ثنائية/ المسيطر عليه/ X/ المسيطر)، و«مترتب عليهما»، تلك الملفوظات التى لا يمدنا النص هنا سوى بعنصرها الأخير (الذى يتيح تخفيف العلاقة بين العنصرين السابقين عليه)، هذا التسلسل يعرف التنظيم الداخلى للتجربة، أى يعرف واحدًا من العناصر المكونة للخريطة السردية لذات - فعالة ما. ويبقى أن نعرف التجربة التى نتعامل معها هنا من هذه الخريطة (هل هى المرحلة التوصيفية أم المرحلة الحاسمة أم المرحلة التمجيدية؟)، فإذا رجعنا تحديدًا إلى البيت الأول عرفنا أن الأمر يتعلق غالبًا بالمرحلتين الأخيرتين، سواء بسبب «المواجهة» مع الفاعل - المضاد (المرحلة الحاسمة) أو بسبب التصديق فى شكل نمط أشبه بـ «عقاب الخائن» (المرحلة التمجيدية) والذى سيكون هكذا ناتجًا عن لوسياس بوصفه مرسلًا، وسيسمح - بالتالى - بخرق العقد الأصلى، أو بسبب تجربة تأليفية تجمع عنصرين فى عنصر واحد. وأيا كان الأمر - لأنه لا يجب أن نتعجل التحليل - فإن هذه المعطيات تسمح لنا برفع لوسياس إلى مرتبة ذات - فعالة يتم استثمارها فى خريطة سردية فشل تحقيقها، إما بسبب نقص فى التوصيف من جانب الفاعل الذى جعله عاجزًا عن الخروج منتصرًا من التجربة الحاسمة، وإما بسبب نقص فى الولاء تجاه مرسله، وإما بسبب الأمرين مجتمعين.

١ - ٢ - ٣ فضاء المواجهة فى المقطع الأول:

تتعلق المعلومة الثانية بالفضاء الذى تمت فيه المواجهة. وتستحق التركيبية الاسمية التى تفيد تحديد هذا الفضاء اهتمامًا ما؛ لأنه من الصحيح أننا هنا بإزاء استعارة شعرية، لكنه من الصحيح أيضًا بالقدر نفسه أن البلاغة - بالنسبة إلى باحث السيميوطيقا على الأقل - ليست مجرد عنصر ترتيب بل هى تسهم فى توصيل المعنى. والسؤال الذى يفرض نفسه هنا فى الحقيقة هو معرفة السبب الذى دفع الشاعر إلى اختيار هذه الاستعارة تحديدًا من بين جميع الاستعارات التى

حرف الإشارة هذا، في الحقيقة، إلى خلق إيهام^(٦) باقتران بين مكان - زمان اللفظ، ومكان - زمان الأحداث الموصوفة، واضعاً اللفظ في دور المراقب؛ ذلك المراقب الذي كان حاضراً في الخلفية في البيت الأول، بما أنه قد تمت صياغته بطريقة تفترض ذاتاً متكلمة، قد رأت المشهد الموصوف. إلا أن حرف «هذه» في البيت الثاني هو الذي يسعى إلى إقناعنا بأن اللفظ والمراقب ما هما إلا واحد. ولهذا الفعل الإقناعي هدف بالطبع، ألا وهو حمل الملفوظ إليه - مثلما هي الحال في كثير من النصوص - على الاعتقاد بأن اللفظ لا يمكنه إلا أن يقول الحقيقة بما أنه كان شاهداً على الأحداث؛ أى بعبارة أخرى تأسيس عقد قضائي مع المتلقي (أو عقد تصديقي) يضمن صحة الخطاب الملفوظ.

ومن المتعارف عليه بالنسبة إلى باحث السيميوطيقا أن كلمة «صحة» لا تخيل إلى مشار إليه خارجي ما، وإنما هي «تقع داخل الخطاب لأنها ثمرة عمليات تصديقه»^(٧). ومن العبث هكذا أن نحاول حمل القارئ على الاعتقاد بوجود اقتران بين المكان - الزمان الذي يقع فيه شاعر في القرن العشرين، وذلك الذي يقع فيه خطيب من القرن الخامس قبل الميلاد. وسوف نرى، من ناحية أخرى، عندما نتناول مشكلة المرجعية، أن الخطاب التاريخي المرتبط بحياة لوسياس يختلف قليلاً عن الخطاب الشعري الذي نجلده تحت أعيننا. لا يدعوننا إذن حرف الإشارة في البيت الثاني إلى أن نقوم بمعاينة متفق عليها حول المراجع التاريخي وخطاب الشاعر، إنما يدعوننا إلى تصديق الخطاب نفسه.

١ - ٣ - ٢ خريطة السردية: الد/ سلام:

في البيت الثاني، يظهر من جديد مبتدأ آخر: هو الـ «خطبة» التي تتم الإشارة إليها - في مستوى آخر - بوصفها أداة قيمة تنتمي إلى لوسياس. لننظر إلى الأمر عن كثب: تشير لفظة «خطبة» إلى شيئين في وقت واحد؛ أحدهما الـ «خطبة»، أو بعبارة أخرى الكلام المقدس، والآخر «الخطاب العام» المرتبط بشكل أو بآخر بتوصيل القيم التي تنظم إدارة المدينة. نجد، إذن، هنا المكونين الأولين للوظيفة

كانت متاحة لديه للتعبير عن فضاء المواجهة (وسوف يستخدم استعارتين أخريين لها خلال القصيدة)، للنظر إلى المسألة عن كثب.

إن الـ «سجادة» هي قبل كل شيء «سجادة الصلاة»؛ أى أنها أداة تسمح بمجرد بسطها على الأرض بالانتقال داخل الفضاء الدنيوي إلى فضاء آخر مقدس يمثل فيه المؤمن أمام الله أثناء قيامه بالصلاة.

أما «البهو»، من ناحيته، فيحدد هذا الموضع الخاص بالبيت عامة، والذي يمكن عزله أو فصله على الأقل عن الجزء الخاص بالمعيشة كى يتم فيه الاحتفاء بالضيف. إنه، إذن، فضاء ذو وضع خاص يفرض احترام القواعد الخاصة بالضيافة.

هكذا، إذن، يتم الإشارة إلى الفضاء المسجاة فيه جثة لوسياس خلال مفردات تخيلنا بدورها إلى وظائف يتعين على المرء القيام بها؛ لأنه فضاء عقيدة يستحضر ما هو مقدس، ولأنه فضاء حق يمنح فيه المرء لقرينه (أو يلقى منه) المأوى والحماية. ومن المدهش أن هذا الفضاء يذكرنا بمكونات «الوظيفة الأولى» لدوميزيل Dumézil التي تنطوي على السيادة السحرية والقضائية^(٨) والتي تتجسد في الفضاء الذي يدعى فيه لممارستها. ونحن، هنا، لا نسوق إلا فرضية يمكن للتحليل أن يؤكد أنها أو أن ينفيها. ومن ناحية أخرى، فنحن لا نسعى لمعرفة أى منهما (القاتل والقاتل) الذي استثمر هذه الوظيفة، أو أى منهما الذي انتهك «سجادة البهو» التي تجسدهما مكانياً، ذلك أن الأبيات التالية سوف تجيب عن هذا التساؤل.

١ - ٣ - ٢ المقطع الثاني: اغرائط السردية المساعدة:

١ - ٣ - ١ العقد القضائي:

يدأ البيت الثاني بحرف الإشارة «هذه» الذي سنوضح وظيفته. إن هذا الحرف بمثابة علامة محددة بالنسبة إلى اللفظ، تضع البيت الثاني في مستوى مختلف عن مستوى تلفظ الأبيات الأول والثالث والخامس والسادس (ونستثنى من ذلك فعل «توج» الذي سوف نعود إليه فيما بعد). ويهدف

«الحق» و «الحكمة». واللفظة الأولى تحدد بلا شك الحق وفقاً للمعنى «الشائع» له، إلا أنها تخيل أساساً إلى حقيقة مقدسة بما أن الحق هو أيضاً واحد من أسماء الله الحسنى. أما الحكمة التي تفيد القواميس المعاصرة، ذات الاستخدام الشائع، بأنها مرادفة للحق والعلم والحلم والعدل... إلى آخره على سبيل الخطأ، فتلعب مثل اللفظة الأولى على المجالين اللغويين المقدس والقضائي، لكن بالتركيز أكثر فيما يبدو غير المظهر القضائي (ودون اللجوء إلى تحليل سيميائي يستخرج اللب السيميائي ووحدة المعنى السياقية الممكنة لهذه الوحدة الصغرى). وهكذا نجد أداة قيمة المعرفة المراد «وصلها إلى البشر نفسها متناسبة وفقاً لنزور لوسيان، بما أن الأمر يتعلق بمعرفة ما تضم القواعد التي ينبغي أن تسود العلاقات بين البشر والعلاقات بين هذه العلاقات البشرية وما هو مقدس (٨).

ومن ناحية كونها قيمة استخدامية، فإن الخطبة تجدد تعريفها بوصفها حكمة أو مهارة صوتية وإيمائية في آن، وقابلة للتأثير على أسماع المستمعين/ المتفرجين وعلى أنصارهم. وفي الحقيقة، إن الأغنية في الحضارة العربية تهدف إلى وضع المستمع في حالة طرب، والطرب كما نعرف، هو حالة إثارة داخلية يمكن وصفها من ناحية بأنها مغيطة وراجعة إلى بهجة مكشوفة، ومن ناحية أخرى بأنها قاتمة وراجعة إلى حزن عميق.

أما الصورة المختارة لوصف إيمائية الخطيب، فهي أكثر صعوبة من حيث التحليل إن لم يكن من حيث الفهم. لأنه إذا كانت هذه الكف التي ترفرف فوق رؤوس الناس كجناحي عصفور تشير لدينا تقنية أسطورية كاملة، ومزيجاً من العناية ومن النذر، بل وتقنية شبيهة بالنومين المغناطيسيين الحديثين، وهي تقنيات تجمع فيما بينها - ومن بين ما تجمع - بين وظيفة التأثير على المتفرجين. وإذا كانت الكف تشير لدينا هذه التقنيات فلا تزال، هنا، عند مستوى الحدس الذي لا يحمل قيمة علمية رغم قيمته الاستكشافية.

ومع ذلك فهناك أمر مؤكد، وهو أن الخطيب يسيطر على جمهوره بما أنه - مكانياً - يوجد في موقع يسمح له

الأولى: ربيع. مما يعطى تماسكاً دلاليًا ما للمعطيات التي
وصلتنا. وذلك البيت الأول.

من ناحية أخرى، وسواء كان المراد خطبة أو كان خطاباً دينياً، فإن الخطبة تفترض وجود فمّالين - خطيب - مخاطب، وغالباً ما يكون هذا الأخير في شكل جمعي - وكذلك وجود أداة قيمة - معرفة قابلة للتوصيل خلال الفاعل الأول أو الثاني. وفي النهاية، فإن أية خطبة تفترض في الخطيب حنكة أو مهارة، بما أن الخطابة تعني الأهلية لتشكيل المعرفة التي يحوزته وتوصيلها. إن الخطبة، إذن، أداة قيمة لأنها من ناحية أداة - معرفة أو قيمة أساسية، ولأنها من ناحية أخرى أداة موصلة أو قيمة استخدامية.

واليكم بعض المعلومات الأكثر تحديداً حول هذين النمطين من القيم المتمثلين فى الأبيات الثالث والخامس والسادس خلال كلمة «خطبة»: فى الحقيقة، إن هذه الكلمة تتم استعادتها خلال مركبين لفظيين أكثر اتساعاً يمكن اعتبارهما تعريفاً سابقاً لها:

المسمى	خطبة
التعريف	<p>١ - أغنيائه للحق.</p> <p>٢ - الكف التي كم رفرفت ... بالحكمة.</p>

وهنا ملحوظة أولى تفرض نفسها: يجعل العبور من المفرد (فى البيت الثانى) إلى الجمع (فى البيت الثالث) ثم إلى مزجهما (فى البيت الخامس)، من الخطبة نشاطاً دائماً للنسبى سياس سامحاً لنا بأن نلحق به هنا المرض الشعرى لدور الخطيب، الذى هو خطيب وسببى فى الوقت ذاته - بالمعنى النبيل لنسبى سياس من حيث إدارته المدينة الإغريقية - والذى يتم استثماره وفقاً للوظيفة السحرية والقضائية كما لدى دوميزيل.

أما الصور الشعرية نفسها فتعرف الخطبة خلال
مكوناتها: القيمة الاستخدامية والقيمة الأساسية. وتظهر الأداة
المعرفية التي يوصلها لوميساس إلى المخاطب - في صورة
«النا» - في البيت السادس حيث يتم التعبير عنها بكلمتي

ذلك السماح لنا بأن نفترض خريطة سردية ثانية، تتجوز نطاقاً مطابقة لما تم وصفه، لكن من موقع ماضٍ السرد الأول. وبعبارة أخرى، كان ينبغي على لومياس المرور بتجارب مسبقة تسمح له بالاستحواذ على قيم «الحكمة» و «الحق» وثبتت منه قادراً على القيام بالدور الفاعلي المرسِل المُقَوِّض لبقا، الناس عامة وبالنسبة إلى مرسَل إليه سامٍ.

في هذا السياق، من اللائق أن نتنبأ بتجارب يسكن أن يكون أى إنسان قد مر بها بهدف الاستحواذ على «الحكمة» و «الحق».

وقبل أن نحل هذه المشكلات التي لا تجد تفسيراً لها إلا في المقطع الثالث من قصيدتنا، نفضل استكمال تحليلنا للبيتين الثاني والسادس.

١ - ٣ - ٣ خريطة السردية الأولى: الـ / حرب /:

لا يحدثنا البيت الثاني عن خطب لومياس عامة، بل يحدد، على العكس من ذلك، أن الأمر يتعلق بخطبته «الأولى» مناقضاً هكذا عنوان القصيدة الذي يصف هذه الخطبة نفسها بأنها: الأخيرة. ويبدو لنا من المفيد أن نتوقف برهة أمام هذا التناقض بهدف معرفة حقيقته بدقة.

يتأكد لنا أن الأمر يتعلق بخطبة واحدة خلال ثلاثة عناصر على الأقل: على المستوى المنجلي لنا يقوم البيت الثاني في الحقيقة - باستثناء حرف الإشارة - على بنية العنوان اللغوية نفسها مستبدلاً اسم العلم فقط بضمير أشرنا إليه سبق إلى أنه يعود على اسم هذا العلم نفسه.

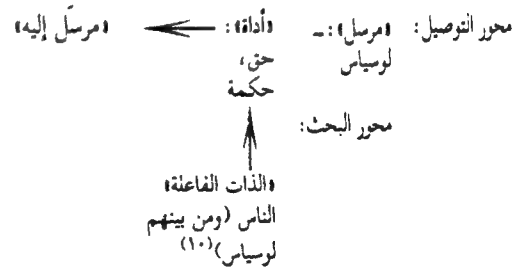
- على مستوى السطح فإن الخطبة تنسب في الحالتين - بوصفها أداة قيمة - إلى ذات واحدة.

- آخر، فإن حرف الإشارة «هذه» عندما يحيلنا إلى لحظة التلفظ فإنه يسهم في التقريب بين البيت الثاني والعنوان الذي ينبع منه أيضاً.

هناك، إذن، توصيف متناقض لأداة واحدة.

ببسط يده فوق الرؤوس، وهو موقع يعطيه سموك ما عن مستمعيه. ورغم ذلك سوف نرى فيما بعد، وفيما يتعلق بقصائد أخرى، أن هذه الإشارة المكانية هي في الوقت ذاته مؤشر يعلن فشل لومياس ويشرحه. وفي الحقيقة، إن الفضاء العلوي عند حجازي هو فضاء خادع؛ فهو فضاء مبهج على المستوى الظاهري الذي يدعو إلى الاحتقاد بتحكم ما وبسيطرة على العالم والأشياء، بينما هو أيضاً فضاء محزن على مستوى الباطن؛ لأنه يمنح سلطة وسعادة وهميتين تقودان إلى الفشل؛ أى أنه فضاء لا يسمح إلا بالسقوط. ويحدث فعل الإنسان دوماً عند حجازي وسيطرته على العالم والأشياء في الفضاء السفلي؛ حيث يستطيع المرء أن يرسخ قدميه في الأرض ويتخذ له - بشكل ما - جذوراً. لكن لنعود إلى حنكة الخطيب التي تنطوى على الأغنية والإيماءة والموقع المسيطر، فهكذا نجد إخراجاً كاملاً لمشهد يهدف إلى الاستحواذ على الجمهور بطريقة تجعله متلقياً لرسالة «الحكمة» و «الحق» التي على الخطيب أن يوصلها إليه، كما أن عليه أن يوحى إليه بالرغبة في أن يكون/ حكيماً/ وحقانياً مثله. ومن هنا، فإن حنكة الخطيب هي بالضرورة قدرة على الإيحاء برغبة ما^(٩)، وهي وظيفة خاصة بالمرسل فقط.

يمكننا، الآن، أن نحيط بالخريطة السردية الثانية خلال خطة فاعلية مناسبة تحدد فيها الكلمات، بين علامات تنصيب، الفاعلين بينما الكلمات الأخرى تحدد الفاعلين:



تطرح هذه الخطة مشكلتين، فالمرسل في الحقيقة ليس مرسلاً سامياً بل هو فرد من مجموع «الناس». لذلك، فهو يقرم وفق ذلك بالدور الفاعلي للمرسل وللذات. ويترتب على

إننا، هنا، بإزاء عملية تأليفية بما أنها تتيح لنا تأويلها بالقدر نفسه، فى إطار الخريطة السردية الثانية وتأسيساً على تناظر دلالى سوف نطلق عليه، على عكس التناظر الدلالى الأول، وبشكل عشوائى أيضاً/ سلام/ كما لو كان هو عقاب الخائن الذى سيصدق على عدم الاتفاق بين الخريطة السردية للـ/ حرب/ والخريطة السردية للـ/ سلام/ التى كان الخطيب وجهها لها فى الأصل.

من ناحية أخرى، يتدخل اللفظ فى البيت الثالث من جديد ومباشرة فى الخطاب: وفى الحقيقة إن الفعل «توج» المستخدم لتوصيف فعل لوسياس الحربى يحمل وحدة معنى/ تقدير/ ولا ينبع من فعل وصفى، بل من فعل تأويلى من اللفظ الذى يعلمنا خلال هذه الطريقة إيولوجيته الخاصة (بالمعنى السيميوطيقى الضيق للكلمة).

ولأن التاج يكرس وظيفة ما، ويرمز إليها، فإن السيف المشهر بجىء «ليتوج» «الحكمة»، وهكذا يعرفنا اللفظ بشيئين، أحدهما هو أن اجتماع الوظيفتين الأولى والثانية فى يد واحدة يبدو له حدثاً إيجابياً يفيد بأنه من الحسن أن يعرف الـ/ حكيم/ التحكم فى السيف. والآخر هو أن سبب وجود الوظيفة الحربية ينبغى أن يقوم على تكريس الوظيفة السحرية والقضائية، أو بعبارة أخرى أن الخريطة السردية الأولى/ حرب/ ينبغى أن تكون وسيلة لضمان الخريطة السردية الثانية/ سلام/ بدلاً من أن تكون وسيلة لهدهما.

وطالما أن مرسل الخريطة السردية الثانية لا يتفق فى رؤية الأمور مع القاتل الذى ينتمى إلى الخريطة السردية الأولى والذى يظل دوره الفاعلى الدقيق غير محدد بعد، فإن الفعل «توج» يمكن قراءته بشكل مواز، هنا كما لو كان جملة تهكمية مضادة: وفى الحقيقة إن ما يتمناه اللفظ أن يكون تنويعاً يؤدي إلى خلع الخطيب خلعاً قاطعاً بما أنه يؤدي إلى موت لوسياس.

ويمدنا اللفظ بتفسير لهذا الرجوع فى البيت الرابع الذى ينبع - مثل فعل «توج» فى البيت الثالث - من مستوى تأويلى: «بعد أن فات الأوان» - كما يقول - على

ويحل هذا التناقض نفسه بفضل التحديدات التى تحملها إلينا جملة الصلة فى البيت الثالث؛ لأن هذه الخطبة إذا كانت تستحق فعلياً صفة «الأولى» فذلك لأن لوسياس يربطها بفعل معرفى^(١١) أو بفعل تداولى، ألا وهو استلال السيف سلاح المحارب الأمثل. وهكذا، فهو يخرج من دور الخطيب الذى كان مرسومًا له حتى هذه اللحظة، والذى كان يقوم أساساً على إتاحة معرفة ما، وعبارة أخرى، واستاداً مرة أخرى إلى دوميزيل، فهو يسعى إلى امتلاك وظيفة ثانية، ألا وهى وظيفة المحارب. بيد أننا نعرف مسبقاً أنه مات بسبب ذلك. إن هذه الخطبة ذات النمط الجديد هى إذن - بالمعنى الدقيق للكلمة - خطبة «أولى» و «أخيرة» بما أنها فريدة النوع.

نعرف، منذ البيت الأول، أن موت لوسياس راجع إلى قاتل ما، بل إن المقطع الأول من القصيدة يتيح لنا تأويله ببساطة، فى إطار هذه الخريطة السردية الأولى ووفقاً لتناظر دلالى سوف نطلق عليه بطريقة عشوائية اسم/ حرب/ كما لو كان تجربة حاسمة على مدارها يفشل الخطيب بسبب عدم أهليته؛ بما أنه مؤهل لتوصيل «الحكمة» و «الحق» إلى الناس، وليس مؤهلاً للتحكم فى الأسلحة.

لكن هناك أبعد من ذلك، فنستطيع أن نلاحظ أن كل إشارة إلى القاتل تختفى فى البيتين الثانى والسادس، فالسيف يسقط من يد لوسياس كما لو كان ذلك بفعل سحر ما (البيت الخامس)، كما أن الكلمة المختارة فى البيت نفسه لتحديد هذه اليد هى «الكف» وليست «القبضة» كما كان يمكننا أن نتوقع، بل ليست أيضاً «اليد» التى يمكنها أن تحمل وحدة معنى (أو وحدة معنى كلاسيكية؟) سلطة. ويجرى كل شئ كما لو كانت الوظيفتان - السحرية والقضائية من ناحية، والحربية من ناحية أخرى - غير متكافئتين، وكما لو كان المرسل السامى - ونحن لا نعرف عنه شيئاً بعد سوى ما يمكن افتراضه منطقياً بشكل مسبق - الذى لا يعترف بتواجد هذه اليد نفسها فى هاتين الوظيفتين، يصدق بالسلب على محاولة لوسياس هجر دوره بوصفه خطيباً للقيام بدور الـ/ محارب/.

بمساعدة التقنيات المتعادية لنرى ما العناصر التي تسمح بهذا التعرف شبه التلقائي على تأليف الالفاظ/ المخاطب، وهو تأليف يظل شائعاً جداً في كل أنواع النصوص.

بشكل دقيق، وأخذاً في الاعتبار بعدم ظهور أى فاعل جديد في البيت السابع، هناك ثلاثة فاعلين - معروفين أصلاً - قابليين للقيام بدور المخاطب: إنهم القاتل و «الناس» والالفاظ، بما أن لوسياس، من ناحيته، يظل معبأ حتى هذه اللحظة للقيام بدور المخاطب. بيد أنه في غياب أى عنصر مؤطر يستطيع الإشارة إلى أن الكلام في البيت السابع مفوض إلى شخص آخر غير الالفاظ، ووفقاً للعقد القضائي المؤسس في البيت الثاني حيث الالفاظ يهدف إلى الإيحاء بأنه مراقب المشهد الذي يوصله، فإن الحوار بينه وبين أحد فاعلي التلفظ يمكن تصديقه، ومن هنا فإن التعرف على الالفاظ/ المراقب/ المخاطب كل منهم في الآخر، والذي يتم تلقائياً، يفرض نفسه بنفسه.

بمجرد إثبات صحة هذا التأويل، يصبح من الملائم أن نواجه المتربات عليه، لأنه إذا كان الالفاظ هو الذي يحتفظ طوال هذا المقطع الثالث بدور المتكلم، فإننا نجد أنفسنا - بالتوازي مع آلية فصل العناصر التي تؤسس الحوار - أمام وصل ما؛ أى أمام عودة (متخيلة) إلى موقف التلفظ، مما لا يعنى سوى تأكيد محور المخاطب/ المخاطب وإثبات مقترن به لمحور الالفاظ/ المخاطب. وبعبارة أخرى، فإنه يوجد خلف ضمير المخاطب في المقطع الثالث مخاطبين، كما أن أسلوب النداء في البيت السابع يتوجه بشكل قاطع إلى الملفوظ إليه: بيد أنه بمنح هذا الأخير اسم لوسياس فإن الالفاظ بهبه - ومن خلاله يهب الناس بشكل عام - ضمناً وبسخاء، صفات الخطيب، ويوحى بأن قدر لوسياس هو افتراضياً قدر جميع الـ/ حكماء/. وينتج عن ذلك أن القاتل يجد نفسه، في إيدولوجيا الالفاظ، خارج مجتمع البشر بطريقة بالغة المصادقية، وهى فرضية سوف يتحقق التحليل، فيما يلى، من صحتها.

سحب السيف. وهو تأويل مبهم لأن السؤال المتوقع، هنا، والذي يفرض نفسه، هو معرفة لماذا فات الأوان. ويسمح المقطع الثالث بالإجابة عن هذا السؤال.

١ - ٤ المقطع الثالث: أسباب الفشل

١ - ٤ - ١ إشكالية موقف التلفظ:

ورغم ذلك فقبل أن نلزم أنفسنا بالعثور على إجابة لهذا السؤال، يبقى أن نحل المشكلة التي يطرحها تأسيس شكل من أشكال الحوار في هذا المقطع الثالث، وهو ما يمكن رصدده على المستوى الظاهري خلال استخدام أسلوب النداء والانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب لاسيما أن مثل هذه التغييرات شائعة للغاية في قصائد الديوان مستدعية دوماً الآليات اللغوية نفسها.

تشير كلمة «حوار» في السيميوطيقا إلى انعكاس بنية الاتصال داخل الخطاب الملفوظ، وهو انعكاس يحدث خلال الفصل بين عناصر الموقف التلفظي، أى خلال إدخال فاعلين للتلفظ داخل الخطاب سوف نطلق عليهما كى نميزهما عن لحظة التلفظ المحددة، مخاطباً ومخاطباً^(١٢). ويتعلق الأمر هنا بفصل كهذا، بما أن أسلوب النداء في البيت السابع يضع لوسياس موضع المتحدث إليه المفترض على الأقل، وبما أنه يجبرنا على افتراض وجود مخاطب نتعرفه في شكل الالفاظ هنا تلقائياً. ورغم تلقائية هذا التعرف إلا أنه يبدو لنا من المفيد أن نتساءل عن سبب إمكانه، وما المتربات الناتجة عنه لاسيما إذا أخذنا في الاعتبار أن مفهوم «الحوار» لا يحيط بما يحدث في هذه المنطقة من النص إلا جزئياً، بما أن هذا «الحوار»، بمجرد تأسيسه، يبقى مونولوجاً لا يتحدث فيه المتحدث إليه لوسياس مطلقاً. وسوف يعترض البعض قائلاً إنه لا يمكنه الحديث بما أنه ميت، وهذا اعتراض في محله إلا أن هناك أمواتا كثيرين يتحدثون في (كائنات مملكة الليل) لذلك فالمتو لا يبدو لنا معياراً سديداً أو - على الأقل - كافياً للحكم على فاعل ما بالصمت.

علينا، إذن، أن نبحث عن معايير أخرى لتفسير هذا الانتقال من الحوار البارز والمتخذ شكل المونولوج البسيط

١ - ٤ - ٢ ال/ حياة

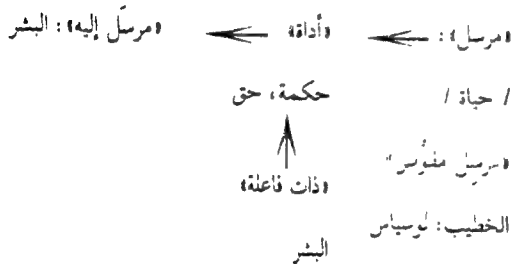
ماذا أَلَمْ، الآن، إذن بالرسالة التى يوجهها اللفظ فى هذا المقطع الثالث إلى لوسياس - و- كما رأينا - إلى البشر عامة؟ إنه يؤكد فى البيتين السابع والثامن أنه فى الستين لن يحسن «تلك المهنة الأخرى». فما إذن «تلك المهنة الأخرى»؟ لا يمكن إلا أن تكون مهنة الحرب بما أنها هى المهنة التى يفشل لوسياس فى ممارستها. ونلاحظ، من ناحية أخرى، أن الانتقال من المركب اللفظى الاسمى فى البيت الثامن يذكرنا بذلك الذى حدث فى البيت الثانى: وفى الحقيقة إن اسم الإشارة «تلك» يقابل «هذه»، كما أن الاسم «المهنة» ينبع - باستثناء حرف متحرك واحد - من الخريطة الاسمية نفسها للـ «خطبة»، أما كلمة «الأخرى» فتعبد على مستوى الخريطة الصوتية السمعية كلمة «الأولى» فى البيت الثانى وتتفق قافيتها معها، وعلى مستوى خريطة صوتيات الحروف الشاذة (ل، خ، ر) فكلمة «الأخيرة» فى العنوان تتفق قافيتها معها أيضاً. ويحيلنا البيت الثامن، إذن، إلى هذه الخطبة الأولى والأخيرة التى حاول الخطيب خلالها سدى أن ينضم إلى الوظيفة الحربية

هكذا يمدنا البيت السابع والثامن بإجابة عن السؤال الذى طرحه علينا البيت الرابع - الذى كنا قد تركناه مفتوحاً: وفى الحقيقة إنه إذا كان اللفظ قد أكد فى البيت الرابع أنه فات الأوان على لوسياس كى يجرد - بربانه، فإنه بذلك يراه قد شاخ على أن ينجح فى «تلك المهنة الأخرى» التى هى فن الحرب.

لنبحث الآن فيما ينطوى عليه هذا التأكد - من ناحية نجد توصيفاً جديداً هنا للخطيب، وهو أنه قد «شاخ»، ومن ناحية أخرى فإن هذا التوصيف يؤوله اللفظ كما لو كان من خارج الصفات التى تصنع محارباً جيداً، ومن بين تلك الصفات التى تصنع خطيباً جيداً. وبكلمات أخرى فإنه يمكن للمرء أن يكون/ حكيماً/ و/ عجوزاً/ فى آن، لكنه لا يستطيع أن يكون فى وقت واحد/ عجوزاً/ و/ محارباً. وفى الحقيقة، إنه لكى يتحكم المرء فى السيف - وهو السلاح الذى يجسد الوظيفة الحربية فى قصيدتنا - لابد أن يكون

موهوباً قوة جسمانية، وهى الصفة التى ننكرها على الرجل العجوز. وعلى العكس من ذلك، فإن الضعف الجسمانى الذى تنطوى عليه صفة «عجوز» لا يمنع المرء من امتلاك «الحكمة والحق» وتوصيلهما إلى أقرانه، بل إن الأمور تدور كما لو كان المرء لا يمكنه أن يكون/ حكيماً/ دون أن يكون فى الوقت نفسه/ عجوزاً/.

إذا صحت هذه الفرضية فإنها تلقى بعض الضوء على المشكلات التى استخرجناها فيما يتعلق بالبيت الثالث: ومن هنا، فإن المرسل السامى الذى أفسحنا له مكاناً فى الخريطة الناعلية التى تلخص الخريطة السردية الثانية/ سلام/ يثبت كونه الحياة نفسها أو - بشكل أكثر دقة - الوجود، ويمكن أن نعيد صياغة تلك الخريطة هكذا:

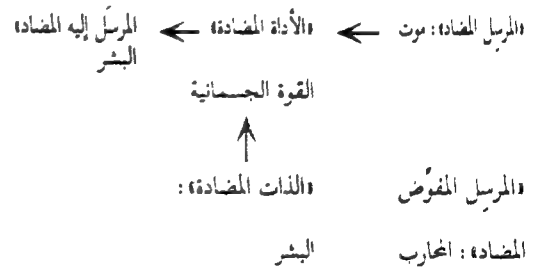


أى أن الحياة أيضاً هى مرسل للـ «حكمة، خلال (بالطبع) التجارب التى يمر بها المرء وتمكنه من أن يستحوذ على أداة - قيمة مرغوبة: من هنا، فالحياة تتيح لنا تأويلها بوصفها سلسلة من التجارب التى يصنع فيها من المرء/ حكيماً/ بإصالة إلى مرحلة الشيخوخة؛ أى أن المرء يكتسب معرفة ما مقابل قوته الجسمانية. وتفهم من ذلك وجود «عقد» ذهنى بين الذات الفاعلة ومرسلها - كما يحدث فى كل الأحيان - وهو «عقد تبادلى» مفروض هنا على الرجل بفعل ظروف وجوده، إنه عقد «يشرع» فقدان «العنوان» فى مقابل اكتساب الـ «حكمة»، ومن ثم فليس - - شيئاً أن يصدق المرسل بشكل مناسب على محاولة الموضوع للاستحواذ على أداة - قيمة (قوته الجسمانية) التى أصبح - وفقاً لشروط العقد - من المفترض فيه أن يتخلى عنها، ومن

ثم فإن السيف يسقط من يدي لوسياس حتى قبل أن يتمكن من استخدامه.

١ - ٤ - ٣ ال/ موت/:

انطلاقاً من هنا، يمكن استنتاج الخريطة الفاعلية التي تشمل الخريطة السردية الأولى/ حرب/ في إطار أن الوظيفة الحربية قد أثبتت أنها غير متكافئة نهائياً مع الوظيفة السحرية والقضائية المفترضة - من ناحية الخطيب - فإنه يصبح على ال/ محارب/ أن ينطلق من نسق قيم مضاد تماماً لذلك الذي يطالب به ال/ حكيم/؛ وبما أنه يصنع من القوة الجسمانية - التي بدت في الخريطة السردية الثانية قيمة مضادة - هدفاً وحيداً لسعيه، فإنه يقوم هكذا - مقارنةً بالخطيب - بالأدوار الفاعلية للذات الفاعلة المضادة والمرسل المفوض المضاد؛ وإذا كان المحارب يتم تعريفه على مدار القصيدة خلال وظيفته الوحيدة التي تقوم على ال/ قتل/ - مع اعتبار أن البيت الرابع عشر الذي يتخذ فيه المحارب شكلاً إنسانياً تحت مسمى «الجندي» لا يحمل في هذا الصدد أي تحديد إضافي - فإن مرسله السامي لا يمكن إلا أن يكون ال/ موت/:

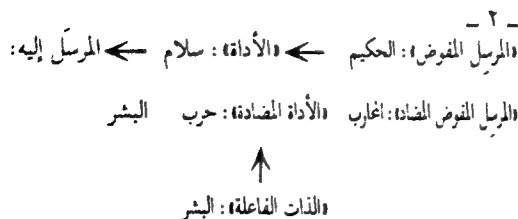
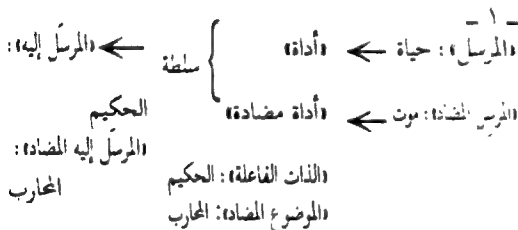


يبد أنه - كما رأينا - لا يمكن اعتبار ال/ حكمة/ ولا ال/ قوة الجسمانية/ بمثابة سعى خالص، حيث إنه من المفترض في كل منهما توصيف الخطيب والمحارب كل على حدة، كى يمكن تأمين حكم البشر: وفي الحقيقة، إن خطو المواجهة الذي يقابل بين ممثلي الوظيفتين ليس إلا سلطة على الممارسة التي تجيء لكل من ال/ حكيم/ وال/ محارب/ رؤى متباينة وفتحاً بوصيفتهما المتضادة؛ فإذا كان

الأمر يتعلق بالنسبة إلى الأول بتحويل الأفراد المشكلين للمجتمع الإنساني إلى أفراد «حكماء وحفائيين»، وتأمين/ سلام/ هذا المجتمع بهذه الطريقة، فإن الثاني يهدف إلى تحويل البشر إلى/ محاربين/ مقترحاً عليهم «القوة الجسمانية» بوصفها القيمة الوحيدة المفترض الوصول إليها، ومحولاً - بالطريقة نفسها - حكم المجتمع الإنساني إلى حالة حرب دائمة.

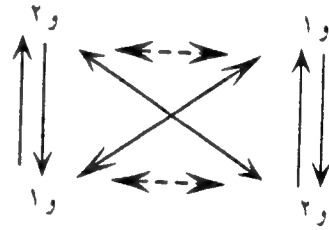
في هذه المواجهة التي تقابل بين كل من المفوضين لل/ حياة/ وال/ موت/، ينتصر ال/ محارب/ على ال/ حكيم/ حيث يجد هذا الأخير نفسه - للأسباب التي عرضناها فيما سبق - غير قادر على الدفاع بالقوة عن القيم السلمية التي عليه أن يؤمن نصرها.

ويثبت أن الخريطة السرية الأولى/ حرب/ والثانية/ سلام/ بوصفهما خريطتين سرديتين مساعدتين تقوم وظيفتهما الشاملة على توصيف الذات الفاعلة والذات الفاعلة المضادة كل على حدة تأسيساً على الخريطة السردية الأساسية، ألا وهي الاستيلاء على السلطة وممارستها. ومن هنا، تصبح هاتان الخريطتان الفاعلتان ضرورتين للإحاطة بهذه الخريطة السردية من حيث إننا نواجهها خلال مظهرها: الاستيلاء على السلطة وممارستها، مع الأخذ في الاعتبار بنيتها الجدلية



١ - ٤ - ٥ المباحث الكامنة

بالوصول إلى هذه النقطة من التحليل، نستطيع أن نحاول الإحاطة بالمباحث الكامنة التي تنظم النص في مستواه العميق، من خلال اقتراح فرضية في شكل مربع سيمبويقي من شأنه أن يجسد العالم الدلالي الفردي. ولنتذكر، في هذه المناسبة، أن المربع السيمبويقي ليس شكلاً هندسياً أنيقاً يسمح بالإحياء بنظام ما بين عناصر متفرقة ومختارة عشوائياً، وإنما من المفترض فيه أن يحيط بتواصل عناصر النص في مجمله - أى بمجموعة (كائنات مملكة الليل) وليس فحسب بالقصيدة التي نحللها - كما يفترض في الكلمات الأربع التي تكونه أن تحتفظ فيما بينها بعلاقات محددة بدقة شديدة:



«و» تعنى وحدة لغوية

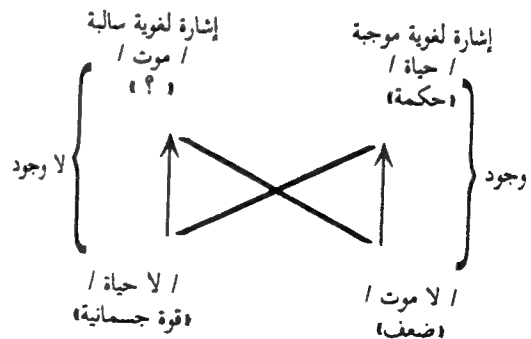
وتعنى العلامة: \longleftrightarrow علاقة تعارض.

وتعنى العلامة: \longleftrightarrow علاقة تناقض.

وتعنى العلامة: \uparrow علاقة تضمين منطقي.

وتعنى العلامة: \downarrow علاقة افتراض منطقي مسبق.

١ - ٤ - ٥ العالم الدلالي الفردي:



ملحوظات: تمثل الكلمات بين الخطوط المائلة قيماً مبهمة، أما الكلمات بين علامات تنصيص فتمثل أدواراً ذات أغراض شعرية تتخذ تلك القيم المبهمة شكلها خلالها في نصنا. من ناحية أخرى، سوف نلاحظ أن الـ / حكيم /، وكذلك الـ / محارب / هما شكلان تأليفيان يلخصان دورين لهما غرض شعري في آن، أحدهما (الحكمة + الضعف)، والآخر (القوة الجسمانية + ؟)؛ ولنضيف في النهاية أن كلمة / موت / لم تستثمر بعد في نصنا، وسوف يصبح من الملائم في اللحظة المناسبة أن نرى إلى أى دور ذى غرض شعري تنتمى.

١ - ٤ - ٦ المخارب ضد الحكيم: «حقيقة» عبر تاريخية:

يعتبر اللفظ أن عدم قدرة الـ / حكيم / - بسبب ضعفه - على الحفاظ على السلطة في مرحلة الـ / محارب / حقيقة واردة في كل زمان ومكان، بما أنه يؤكد في البيتين التاليين أنه، حتى ولو صار «اشتراكياً» أو «مسيحياً»، فإن الخطيب الذى فى عمر لرسايس لن يتمكن من الخروج منتصراً إثر مواجهة مثل الإيديولوجيا الحربية. وفى الحقيقة، إن مثل هذا التأكيد لا يمكن قبله فى هذا السياق إلا بشرط الاعتراف بأن اسم العلم / لوسايس / لا يشير إلى شخصية تاريخية وإنما هو اسم يعطيه اللفظ إلى الـ / حكماء / عامة. وما يتبقى بعد ذلك هو ما كانت تدعونا إليه آليات الفصل / الوصل التى استتجناها فى بداية المقطع الثالث.

ليس هنا بالطبع مجال عرض، المضامين الغنية والمتنوعة التى تبشها إلينا وحدة المعنى «اشتراكي» ولا مجال لتحليلها. لذلك فلن نحفظ منها، فقط إلا بما يبدو لنا سديداً فى قصيدتنا، وبما يبرز ظهور هذه الصفة فى هذه المنقطة من النص. وتشتمل صفة «اشتراكي» من حيث المفهوم الاجتماعى - السياسى - من بين ما تشتمل عليه - على فكرة التوزيع المتساوى للثروات، وعلى فكرة السلام العالمى، كما تتقابل مع الأشكال الأخرى للتنظيم الاجتماعى والاقتصادى، على اعتبار أن الاشتراكية سيادة للمعرفة والحرية على القوة والإرغام. ليس من المدهش، إذن، أن تلحق هذه الصفة - وإن كان ذلك وفقاً للنمط الافتراضى المطروح - بالـ / حكيم /.

الاجتماعية. ورغم ذلك، فليس من الممكن أن نقرر من سيكون من نصيبه تلك الوظيفة الثالثة بناءً على هذا البيت وحده. لأن الخطيب لا يفعل سوى أن يقتسم هذه الثروات مع العبيد، ولا يوجد ما يشير إلى أنه في الوقت نفسه مكلف بتوفيرها.

وهناك كلمة أخيرة فيما يتعلق بهذا البيت العاشر: فاسم المكان «أثينا» يستحق بلا شك أن نأخذ في الاعتبار أيضاً. ومع ذلك فنحن نفضل إرجاء تحليله^(١٤) بما أنه يطرح - هو أيضاً - مشكلة المرجعية ولا يمكن الإفصاح عنه بطريقة مقبولة إلا في إطارها. ونلاحظ رغم ذلك منذ هذه اللحظة أنه يمكننا التنبؤ بتجانس بين هذا الفضاء والـ /حكيم/ بما أن أثينا هي - إلى جانب لوسياس - اسم العلم الوحيد المائل في هذه القصيدة، وبما أن مجمل أسماء الأماكن التي تحويها تحيل دون استثناء إلى الوظيفة التي يدعى المرء كى يمارسها، كما رأينا فيما سبق فيما يتعلق بسجادة البهو، وكما سوف نرى فيما يلي فيما يتعلق بالقصر في البيت التالي.

١ - ٤ - ٧ الندم:

تسترجع جملة الاستفهام التي تختتم المقطع الثالث فكرة سبق أن قابلناها في البيت الثالث: وفي الحقيقة، إننا استنتجنا خلال تحليل فعل «توج» في هذا السياق أن اجتماع الوظيفتين يسمح وحده في نظر اللفظ بتأمين الحكم السلمي للـ /حكيم/. ويعود اللفظ إلى هذه الأمنية في البيتين الحادى عشر والثانى عشر موجهاً إلى المخاطب المتخيل لوسياس، وكذلك إلى الملقوظ إليه، سؤالاً يترجمه بن شيخ كالآتى:

أكنت قد استوثيت على القصر بالأسلحة

حتى تدافع عنه بالأسلحة^(١٥)

ورغم دقة هذا المعنى إلا أنه من الشير معرفة كيف يمكنه - أى ذلك التعبير عن الندم /أو العتاب - الظهور في جملة استفهامية بسيطة تبدأ بـ «هل»^(١٦). ويبدو، في الحقيقة، أن كل شيء يعتمد على السياق الذى توضع فيه حصة الاستفهام، وأن المسألة ليست ظاهرة خاصة باللغة

ونجد مرة أخرى الأفكار نفسها التي تم التعبير عنها من قبل، لكن في شكل آخر في البيت العاشر؛ فاللاقتسام المفترض للخبز والخمر مع عبيد أثينا يسترجع فكرة توزيع الثروات، بما أن الخبز والخمر هما - بشكل واضح - مجاز مرسل هنا عن /سبب الحياة/ أى عن الغذاء. ويسترجع البيت نفسه أيضاً، وخلال رؤية اشتراكية، فكرة إلغاء الطبقات - أو على الأقل إلغاء المجتمع العبودى - وما يترتب عليها من سلام اجتماعى. إنه يشير في النهاية فكرة مجتمع البشر الأحرار الذى يكرس نفسه للنشاط السلمى بما أنه يصف أعضائه أثناء اقتسامهم وجبتهم.

والوجه هنا ليست أية وجه، فالـ «خبز» والـ «خمر» يشيران مجازياً إلى الثروات المتاحة، لكنهما يشكلان أيضاً استعارة مسيحية تخيلنا إلى العقيدة المسيحية التي أرساها المسيح أثناء عشائه الأخير مع الناس واعداً إياهم بغفران خطاياهم وبالحياة الأبدية مقابل اعترافهم بتضحيته^(١٧). يكون الاشتراكى والمسيح والخطيب، إذن، نموذجاً معرفياً واحداً وينبوع كلهم من المؤشر اللغوى (المقترن بزمان ومكان تلفظه) إلى الـ /حياة/ مجتمعين على مستويات متنوعة مع الـ /حكمة/ والـ /سلام/ والـ /حياة/.

لكن الأمر يشمل أكثر من ذلك: فنحن نعرف أن التعاون بين ممثلى الوظائف الثلاثة (القضائية والسحرية، الحرية، الثروة) كان يعد ضرورياً فى الأساطير والملاحم الهندية - الأوروبية، من أجل تأمين الشغل المتجانس للمجتمع الإنسانى. ولقد اندهشنا للغاية عندما عثرنا - فى سياق مختلف تماماً - على وظيفتين من الوظائف الثلاث التى يحددها دوميزيل فى تحليله الميثولوجيا الهندية - الأوروبية، وكان ينقصنا الوظيفة الثالثة. ونعتقد أن هذه الوظيفة الثالثة - بطريقة ينبغى أن نعرف بأنها مبهمه ومبشورة - تظهر فى البيت العاشر فى شكلى الخبز والخمر - وهما من الأغذية بالضيع لكنهما محملان بالرمز المسيحى فى الوقت نفسه، وهما كذلك من الأغذية الخاصة بالثغراء لأنهما يسمحان بالتغذية بالكاد. بيد أن حجازى شاعر نشى إلى هذا العالم الثالث الفقير أو - بشكل أكثر شجماً - النذى تم إنقاره، مما يفسر هذا التجهيد المتأنيص للثروة

العربية كما يستنتج ووريل Worel^(١٧) معطياً أمثلة إنجليزية وألمانية.

ولنأخذ مثلاً بسيطاً: امرأة تطلب من زوجها أن يحضر معه خبزاً عند عودته ليلاً إلى البيت. ثم تراه عائداً دون الخبز فتسأله: «هل أحضرت الخبز؟» لا يتعلق الأمر هنا مطلقاً بسؤال بسيط عن معلومة بل يتعلق بعتاب ضمنى يهدف إلى لفت نظر الزوج إلى أنه لم يحضر الخبز أولاً، وإلى أنه لم يلَبِّ التوصيات المفصّل عنها، وبالتالي فزوجته تندم على طلبها بل وتحقد عليه.

ويبدو من الممكن الإحاطة بهذه الظاهرة خلال اللجوء إلى المربع السيمبويطى الخاص بأنماط اكتساب المصداقية (والتي تحتفظ كلماتها الأربع فيما بينها بالعلاقات نفسها المشار إليها أعلى (١ - ٤ - ٤)).

صحيح	
الباطن (= ك)	الظاهر (ظ)
غير الظاهر (= ظ)	غير الكامن (= ك)
مزيف	
كاذب	سرى

فى الحقيقة، إنه عقب عملية حل الشفرة، فإن الزوجة تعرف جيداً أن السؤال الذى صاغته ليس له هدف إلا التغطية على العتاب الذى لا تود صياغته (لأسباب تعتمد على عوامل متنوعة)، وهكذا:

[كَ ظَ] (سؤال) ⇐ كَ ظَ (سؤال) و [كَ ظَ] (عتاب)
⇐ كَ ظَ (عتاب)

(تعنى العلامة ⇐ : تحويل)

ومن جانبه، فإن الزوج، بعد عملية حل شفرة السؤال، يفهم جيداً أن الأمر يتعلق بعتاب خلال العمليات التالية:

[كَ ظَ] (سؤال) ⇐ [كَ ظَ] (سؤال) و [كَ ظَ] (عتاب)
⇐ [كَ ظَ] (عتاب).

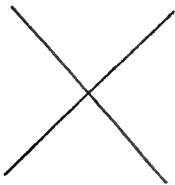
ويستطيع الزوج أن يجرى هذه العمليات لأنه يقتسم مع زوجته معرفة عن السياق. إنه يستنتج أنه لم يحضر معه الخبز ويتذكر طلبها له بإحضاره، ذلك الطلب الذى لم يستجب إليه.

فى حالة البيتين الحادى عشر والثانى عشر نجد العمليات نفسها: الالفاظ يطرح سؤالاً بريقاً، على الأقل ظاهرياً، أى معطياً الإيحاء بطلب بسيط لمعلومة. لكن مجموع فعّالى التلفظ المشاركين (الالفاظ - المخاطب، والملفوظ إليه - المخاطب) يعرفون جيداً أن هذا الاستيلاء على السلطة وهذا الدفاع عنها بالسيف لا يمكن تحقيقهما بسبب التوصيفات نفسها الخاصة بالـ /حكيم/، كما يعرفون أنهم مرغوبان فى نظر الالفاظ، وأن عدم تحقيقهما، بالتالى، يقع هذا الأخير فى الندم^(١٨)، بل - وبلا شك - فى إحساس ما بالحق على الـ /حكيم/.

ومن الواضح على المستوى الظاهرى أن هذا السؤال يحيل فعلياً إلى الموقف الموصوف فى الأبيات الثالث والخامس والسادس؛ لأن كلمة «بالسيف» المتكررة فى نهايتى البيتين الحادى عشر والثانى عشر تذكرنا من ناحية بكلمة «بالحكمة» التى ترد فى نهاية البيت السادس، ومن ناحية أخرى تذكرنا بالمركب اللغوى «بامتشاق السيف» فى البيت الثالث، ومن الملحوظ أن هذه المركبات اللغوية الأربعة هى وحدها التى يظهر فيها حرف الجر «ب» فى قصيدتنا. ويمكن تنظيمها:

/أخذ (السلطة) /
«أخذ القصر بالسيف»

/فقدان (السلطة) /
«سقط السيف من الكف»



/عدم فقدان (السلطة) /
«منع القصر بالسيف»
⇐ «بامتشاق السيف»

/عدم أخذ (السلطة) /
«ورفت الكف بالحكمة»

هذه الخريطة السردية، لكنهما فى الوقت نفسه ينكران على الخرائط السردية الفردية الأخرى أية قيمة من حيث إنها مساع قابلة لتعديل هذه المعرفة، وبالتالي لتغيير أى أمر كان، أثناء المسار المتكرر أبداً للأشياء.

لكن الالفاظ لا يتوقف عند هذا الحد، لأنه يبرز فى موضعين (فى البيت الثالث والبيتين الحادى عشر والثانى عشر) إحساس الندم الذى يشعر به حيال مسار لوسياس فى أحداث الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع، كما يوحى بأن الحل الوحيد لتغيير النهاية التراجيدية لمثل هذا الحدث، يقوم، بالنسبة إلى الد/ حكيم، على الاستحواذ على الوظيفة الحربية (فى الأبيات نفسها)، ومن هنا فهو يسعى إلى الاقتناع بأن قدر لوسياس يصلح درساً يمكن الاستفادة منه؛ بيد أن فكرة الدرس تنطوى على اكتساب معرفة جديدة تسمح - خلال تحويل المعرفة المكتسبة مسبقاً - بتحقيق خرائط سردية فردية جديدة أيضاً. وبعبارة أخرى، فإن الالفاظ ينكر الخريطة السردية للفشل بوصفه/ باطناً/ ويؤكد فى موازاة ذلك الخريطة السردية للنصر بوصفه/ ينبغى أن يكون/ منطقياً على اكتساب مسبق من الد/ حكيم/ للأهلية الحربية^(١٩).

بيد أننا نرى سريعاً المقصود بذلك كله، فيما أن المحارب موصوف باعتباره الضد المباشر للد/ حكيم/ فإن الخريطة السردية التى يحلم بها الالفاظ تفترض حذف علاقة التعارض بينهما، بل تفترض إلغاءً يوتوبياً للحد الفاصل بين الد/ حياة/ والد/ موت/. ولا شك أنه لهذا السبب لا يتجاوز النقد الضمنى الذى يصوغه الالفاظ بخصوص الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع التى تحافظ - من ناحيتها - على التقابل بين الد/ حكيم/ والد/ محارب/ لا يتجاوز مرحلة الندم. ذلك أن الندم شعور مؤلم ينتج عن اقتران/ إرادة أن يكون (أو أن يفعل)/ بـ/ عدم قدرة أن يكون (أو أن يفعل)/ أى أنه معاناة للعجز الذى يعلن انتصار الد/ حكيم/ بوصفه يوتوبيا.

ومع ذلك، فإن ذلك يؤكد قيمة هذه اليوتوبيا بوصفها وحدها القادرة على تأسيس فعل ذى قيمة يسعى الالفاظ إلى إقناعنا به فى الجزء الأخير من قصيدته خلال اللجوء إلى ما يجوز تسميته بالتحريض.

ومن الملائم أن نلفت النظر فى النهاية إلى أن فضاء المواجهة قد تغير اسمه، وأن «سجادة البهر» قد تحولت «قصرًا». بيد أن هذه اللفظة لا تشير إلى القصر، بقدر ما تشير إلى القلعة الحصينة. وبعبارة أخرى، فإنها تشير إلى فضاء ينتمى إلى الوظيفة الثانية أكثر منه إلى الوظيفة الأولى، إنه فضاء يتطلب إذن حمايته والدفاع عنه بالسيف وليس بالخطب، سلاح الد/ حكيم/ الوحيد.

١ - ٤ - ٨ الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع فى مقابل الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا

بالوصول إلى نهاية تحليل هذا المقطع الثالث، سوف نتوقف برهة للتساؤل حول أفعال الالفاظ؛ ذلك الذى وضع نفسه فى النص موضع المراقب، وبدأ بنقل المشهد الذى يعتبر نفسه شاهداً عليه خلال تعبيرات وصفية خالصة (البيتان الأول والثانى)، لكنه لا يفتأ يضم إلى هذا الوصف تعليقاً.

ويعتبر هذا التعليق مزدوجاً، فمن ناحية أنه واقعة تأويلية فهو يهدف إلى إلقاء الضوء على أن سلوكيات كل من لوسياس والد/ محارب/ يمكن التنبؤ بها، وعلى أن الأحداث - بالتالى - تدور وفقاً لخريطة سردية مستندة إلى قوانين الواقع. أما من ناحية أنه واقعة إقناعية، فهو يسعى إلى إقناع القارئ بأن هذا التأويل «صحيح»؛ أى أنه متفق مع معرفة يتقاسمها مجموع فعّالى التلفظ. ولننظر إلى الأمر عن كثب. فى بداية المقطع الثالث المكرس كاملاً لوصف الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع، تهدف آليات الفصل/ الوصل إلى خلق نوع من المشاركة بين الالفاظ والملفوظ إليه («تعرفون مثلى أنه فى الستين...»)، كما تحول هكذا تعليق الالفاظ - الشخصى ظاهرياً - إلى «حقيقة» يفترض أن الجميع يعترف بها. ومن ناحية أخرى، فإن هذه «الحقيقة» - الفشل الحتمى للد/ حكيم/ - يتم تقديمها كما لو كانت حكماً ضرورياً يصوغه الالفاظ - فيما تبقى - بمساعدة تعبيرات توحى بنمط الأحكام القضائية.

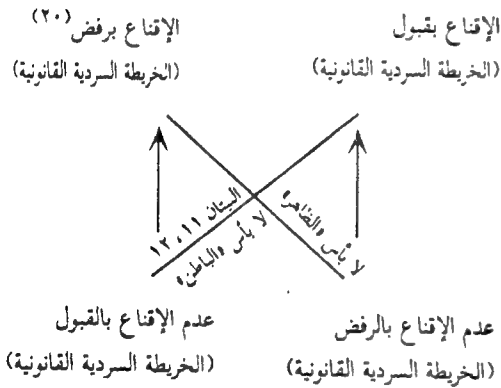
بيد أن الاقتناع بأن الخريطة السردية المتحققة التى لا تفعل سوى إظهار خريطة سردية مستندة إلى قوانين الواقع، ومحاولة الإقناع بذلك، يعتبران بلا شك طمأنئة ذاتية (وطمأنئة للآخرين) على قيمة المعرفة المشتركة التى تفترضها

١ - ٥ واقعة الالفاظ الإقناعية

١ - ٥ - ١

ومع ذلك يظل التحريض الذى ذكرناه كامناً تحديداً فى هذه الصياغة اللغوية المضادة للنتيجة الصادمة لأكثر من سبب؛ منها طيش الكلام والتعبير الشائع المختار للذات لا يتفقان مع الجدية التى تم التعامل بها مع حالة لوسياس حتى هذه اللحظة. ومن الناحية الظاهرية على الأقل، فإن هذه النتيجة مضادة على طول الخط لتلك التى كان ينبغي توقعها. علينا إذن أن نستنتج - بدورنا - أن الالفاظ لم يختار عبثاً التعبير بهذه الطريقة، وأن هذه الجملة المضادة تهدف إلى إحداث أثر محدد.

فى الحقيقة، إنه إذا وضعنا البيت الثالث عشر فى سياق علاقته بالبيتين الحادى عشر والثانى عشر اللذين يهدفان إلى إقناع الملفوظ إليه برفض الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع/ فشل الحكيم/ لوجدنا أن هذا البيت - على الأقل على المستوى الظاهرى - يهدف إلى عكس ذلك تماماً:



رغم اختفاء علامات التخاطب فى المقطع الرابع، فما من شئ فى الحد بين هذا المقطع وذلك الذى يسبقه يشير إلى أن الحوار الزائف سوف ينتهى فى البيت الثانى عشر. علينا، إذن، أن نعتبر نهاية القصيدة كلها جزءاً من هذا الحوار الزائف ورسالة موجهة إلى المخاطبين السابقين أنفسهم: لوسياس فى الظاهر، والملفوظ إليه فى الحقيقة.

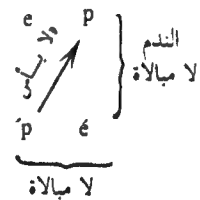
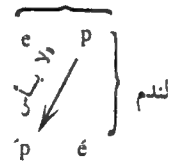
من ناحية أخرى، فإن «إذن» فى البيت الثالث عشر تشير إلى أن الأبيات الثلاثة الأخيرة تعلن النتيجة التى يصل إليها الالفاظ فى نهاية تأمله حول حالة لوسياس. بيد أن هذه النتيجة تؤكد بغير تحفظ أن «قتل الجند خطيئاً تحت سقف البرلمان» ليس أمراً فادحاً. وهى نتيجة مدهشة للغاية.

لكن مع أخذ السياق فى الاعتبار، وبالتحديد إحساس الندم الذى تم التعبير عنه فى البيتين السابقين اللذين سعى الالفاظ إلى أن يشاركه الملفوظ إليه فيهما، فإنه يصبح واضحاً على الفور أن «لا بأس» فى البيت الثالث عشر لا ينبغي فهمها حرفياً، وإنما ينبغي قراءتها باعتبارها جملة مضادة وساخرة تخفى وراء اللامبالاة المعلنة ذلك الندم نفسه؛ أى أنها تعنى «بالأسف» بدلاً من «ليس ذلك مؤسفاً». ويمكننا الإحاطة بعمل مثل هذه الجملة المضادة خلال اللجوء من جديد إلى أنماط تحقيق الصدق.

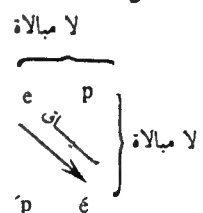
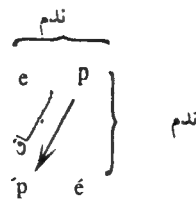
١ - تكوين الشفرة

أما هاتان الواقعتان الإقناعيتان - حيث الأولى تضيف إلى الملفوظ إليه /إرادة - تغيير الأمور/ وتوحى الثانية بإقناعه بأنه من المقبول فى النهاية/ ألا يريد [تغيير الأمور] - فتشيران لدى الملفوظ إليه سلوكاً رافضاً حيال الخيار الثانى. ويساعده هذا الرفض ليس فحسب على حل شفرة الجملة المضادة وإنما يقوده أيضاً إلى التضامن تماماً مع ندم الالفاظ تجاه مسار للخريطة السردية للوسياس المستندة إلى قوانين الواقع، بل يؤكد الخريطة السردية البيوتية بوصفها الوحيدة المتاحة^(٢١).

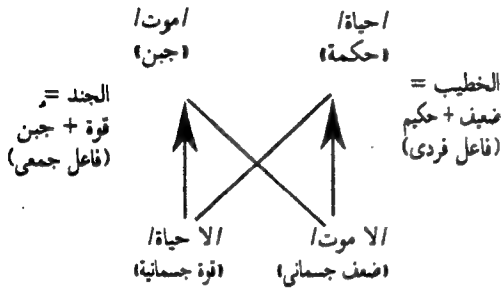
هكذا يصبح لصياغة الجملة المضادة هدف تأمين تضامن الملفوظ إليه كاملاً مع الخريطة السردية لـ/ انتصار الحكيم/



٢ - حل الشفرة



باستكمال الخريطة التي تحيط بالعالم الدلالي الفردي والتي كان ينقصها الدور الشعري الذي يتولى في قصيدتنا مهمة تجسيد القيمة المبحية/ موت/.



١ - ٥ - ٣ البعد عبر التاريخي للخريطة السردية المؤكدة المستندة إلى قوانين الواقع:

يليق في النهاية الإشارة إلى أن الضحية إذا كانت مجسدة إلى درجة أنها تحمل اسم شخصية تاريخية في البداية، فإنها في البيت الرابع عشر تجد نفسها مشاراً إليها تحت

التسمية التأليفية للخطيب؛ وبما أن هذه التسمية نكرة فإنها تحيل إلى أي خطيب ممكن (ضعيف + حكيم) مؤكدة هكذا أن حالة لوسياس ليس إلا حالة تؤكد قدر ال/ حكماء/ عامة. وللتأكيد علي ذلك فإن «خطيباً» في البيت الرابع عشر تتفق مع قانيتي «اشتراكياً» (البيت التاسع) و«قتيلاً» (البيت الأول).

١ - ٥ - ٤ فضاء المواجهة

يقي أن نضيف أن فضاء المواجهة الذي يتغير اسمه مرة أخرى في البيت الخامس عشر - والذي يدعون أن نطابقه مع نظيره في البيت الأول - يتكون مركبه اللغوي هنا وهناك من «حرف جر» و «اسم» و «مضاف إليه»، كما يوجد سجع بين حرفي السين في الاسمين وحرفي الباء في المضافين إليهما، بينما حرفا الجر متقابلان: «على» × «تحت».

البيهر	≡	سجادة	≡	على	≡	البيت الأول
البرلمان	≡	سقف	≡	تحت	≡	البيت الأخير

وكذلك تأمين رفضه الموازي للخريطة السردية ل/ فشل الحكيم/.

وربما يكون من المثير الدخول تفصيلاً في عملية «التحريض» هذه، وتحديدًا عند إلقاء الضوء على الآليات التي ينبع منها سلوك «المحرّض». ومع هذا، فلن نتطرق إلى ذلك بسبب المساحة المحددة لتحليل هذه القصيدة.

١ - ٥ - ٢ الذات المضادة

في البيت قبل الأخير فقط يظهر القاتل في القصيدة في شكل الوحدة الصفريّة الدنيا المنتمية إلى سلالة اللغوية «الجند». وقد قلنا فيما سبق^(٢٢) إن هذا البيت لا يأتي بأية معلومة إضافية تتعلق بوظيفة ال/ محارب/، مكتفياً بتأكيد - كما استنتجنا منذ البيت الأول - أن هذه الأخيرة تقوم على ال/ قتل/، أي/ فعل - موت/. ونلاحظ في هذا الصدد أن مادة (ق ت ل) لا تظهر في القصيدة إلا في موضعين، أحدهما في البيت الأول للإشارة إلى الضحية («قتيلاً»)، والآخر في البيت الرابع عشر للإشارة إلى فعل القتل («يقتل»)، مختزلاً كذلك العلاقة بين الذات الفاعلة/ الذات الفاعلة المضادة إلى محض علاقة تقابل.

ويستحق مسمى «الجند» تحليلاً لكننا سوف نؤجله لأنه سوف يرد فيما بعد في قصائد أخرى مشكلاً موضوعاً لوصف أكثر تفصيلاً. ومع ذلك، فهناك ملحوظة ضرورية في هذا الصدد، فوضع فاعل فردي (الخطيب) في مقابل فاعل جمعي (الجند) يعني أن الالفاظ ينكر على ال/ محارب/ الصفة الإيجابية الوحيدة التي كان يمكن إلحاقها به، ألا وهي «الشجاعة»، مما يلقي الضوء مرة أخرى على البيت الثالث عشر الذي يمكن قراءته من جديد هكذا: ففي الحقيقة أن «لا بأس» تعني - من بين ما تعني - «شجاعة»، ويتيح البيت الثالث عشر تأويله بشكل لا يلغى التأويل الأول؛ فيما أن ال/ حكيم/ عاجز عن الدفاع عن سلطته بالسلاح فما الشجاعة الممكنة في قتله، ولاسيما إذا كان هناك أكثر من قاتل. وبإنكار صفة «الشجاعة» عن الجند فإن الالفاظ يمنحهم ضمناً الصفة المضادة «الجبن»، وبالتالي يسمح بتأويل الفعل الحربي الذي حاوله ال/ حكيم/ سدى في البيت الثالث، بوصفه فعلاً شجاعاً^(٢٣). ويسمح لنا ذلك

- على المستوى المعلوماتى الخالص - أى عنصر جديد، ومن ثم فهى تبدو - من وجهة النظر هذه - كما لو كانت تكررًا مؤكدًا للمعنى الشامل للقصيدة. وفى الحقيقة، إننا لم نكن فى حاجة إلى إشارة توضيحية تحدد لنا أن لوسياس كان خطيبًا وسياسيًا إغريقيًا بما أن ذلك تحققه قراءة القصيدة فى حد ذاتها.

وعلى الرغم من ذلك، فإن مجرد توصيل اللفظ هذه المعرفة قبل حتى أن تسنح الفرصة بقراءة القصيدة، هو شيء له أهميته بما أنه يبدو معبرًا عن إرادة مبيتة لتوجيه قراءة القصيدة ولإيحاء إلى القارئ بالتعامل معها باعتبارها سيرة حياة لوسياس الشخصية التاريخية، وإن لم تكن كذلك فى التحليل النهائى. بيد أن إشارة اللفظ ليست عبثًا، لاسيما أنه - فى مستوى ما - يمكن تشبيه القصيدة بالخطاب التاريخى الذى يحكى حياة هذا الخطيب الإغريقى.

ولنفحص الأمر تفصيلًا^(٢٥). بعد هزيمة الإغريق فى معركة أيجوس بوتاموس (عام ٤٠٤ قبل الميلاد) التى وضعت نهاية لحرب بيلوبوناز، فرض الإسبرطيون على أثينا هيئة من ثلاثين مستشارًا اشتهر حكمهم باسم «طفيان الثلاثين». وهكذا كان على الديمقراطيين البارزين - مثل لوسياس (٣٨٠ ق.م - ٤٤٠ ق.م) - أن يحشوا عن خلاصهم فى المنفى وإلا تم إعدامهم مثل أخى لوسياس، بوليمارك. وبعد ثمانية شهور من الإرهاب تم قلب حكم الثلاثين بثورة ديمقراطية أسهم فيها لوسياس بدور فعال. وبمجرد أن أقيم الحكم الديمقراطى اتهم لوسياس واحدًا من الثلاثين - إيراتوسثينيس - بقتل أخيه وجعله يمثل أمام المحاكم. وقد وصلت خطبة الدفاع الشهيرة التى ألقاها فى هذه المناسبة، تحت عنوان «ضد إيراتوسثينيس»، وهى تحتوى وصفًا شهيرًا للإرهاب الذى كان يمارسه الطغاة الثلاثون فى أثينا.

ونرى على الفور الاختلافات بين قدر لوسياس الشعرى وقدر لوسياس التاريخى، فبينما هذا الأخير يسهم فى قلب حكم الثلاثين، وينجح فى الشار لمقتل أخيه، نجد لوسياس القصيدة ينحى عاجزًا تحت ضربات الجند تمامًا كما انحنى بوليمارك - فى الواقعة التاريخية - تحت ضربات الطغاة. وإذا

ولا يطرح التناظر بين الكلمتين الأخيرتين أية مشكلة؛ فالبرلمان الذى هو مكان يتحدث فيه الناس، يحيل - فى مواجهة القصر - إلى سلاح الد/ حكيم/ الوحيد، ألا وهو الكلام فى شكل خطبة. كما أن البرلمان مكان تسن فيه القوانين التى ينبغى أن تسود العلاقات بين المواطنين، وأحيانًا بين البشر وما هو مقدس. من هنا، فإن البرلمان - مثله مثل البهو - هو تجسيد مكاني للوظيفة الأولى. وينطبق الأمر أيضًا على «السقف». بيد أن مثل هذا التأويل لا يصبح ممكنًا إلا بشرط الاعتراف بأن السقف - من حيث إنه يحمى - يحدد - مثله مثل السجادة - فضاءً ينبغى احترامه. ومع ذلك، فلسنا واثقين من أن هذا التأويل لا يركز على رؤية مركزية أوروبية للوحدة اللغوية الصفري «سقف»، مما يجعل هذا التأويل مشكوكًا فيه من حيث إنه لا يؤكد تحليل السياقات الأخرى الممكنة لوحدة المعنى «سقف»^(٢٤).

أما حرفا الجر فيرسمان فى السياق الذى يوجدان فيه محورًا أفقيًا يقع فى أسفل (البيت الأول) من ناحية، ومن ناحية أخرى محورًا رأسيًا يلفظ قطبه الأعلى الوحيد فى البيت الخامس عشر. ويرسم المحور الأول (سفلى + أفقى) الفضاء الذى يسجى فيه الميت حامل القيم الحيوية، بينما يمثل المحور الثانى (علوى + رأسى) المواجهة التى تضم الخصمين واقفين. وهكذا يجد موت الد/ حكيم/ نفسه مجسدًا بلاغيًا مكانيًا بوصفه سقوطًا. لكن فى موازاة ذلك، فإن انتهاء القصيدة بهذه الرؤية الرأسية للفضاء الخاص بالد/ حكيم/ إنما يعنى أن استيلاء الد/ محارب/ على هذا الفضاء لا يقتضى إلغاء القيم الحيوية للد/ حكمة/ والد/ سلام/ اللذين كان يمتلكهما.

١ - ٦ المرجعية

١ - ٦ - ١ المرجع

١ - ٦ - ١ لوسياس

بالوصول إلى نهاية تحليل قصيدتنا، يحين أن نتساءل عن العلامة التى تخيلنا - منذ الكلمة الثانية فى العنوان - إلى لوسياس الشخصية التاريخية فيما يتعلق بلوسياس القصيدة. وتعد هذه الإشارة التوضيحية مثيرة للاهتمام لأنها لا تحتوى

١ - ٦ - ١ - ٢ بيكاسو ولوركا

ينتمى عنوان هذه الرباعية التي تضم أربع قصائد - «جرنيكا» أو الساعة الخامسة - إلى المرجعية التاريخية، ويسمح لنا بالتوصل إلى تناظر آخر.

في الحقيقة إن اللوحة الشهيرة لبيكاسو، التي تجسد قصف المدينة الإسبانية الصغيرة «جرنيكا» على يد قوات الطيران الفاشية خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وقصيدة لوركا «أنشودة جنازية إلى سانثيز ميخياس» (عام ١٩٣٤) التي تخكى موت مصارع الثيران الشهير في الحلبة، تجسدان شخصاً/حكماً/وا محاربين/ويمكن أن يتسع التناظر أيضاً ليشمل الفنانين المبدعين نفسيهما بما أن لوركا قد قتل بالرصاص على يد حرس فرانكو في بداية الحرب الأهلية (عام ١٩٣٦)، وبما أن بيكاسو قد عاش، منذ هذا الوقت، منفياً في فرنسا. ويمكن أن نكتب - إذن - ما يلي:

الحكيم/ لوركا بيكاسو الجمهوريون مصارع الثيران (٢٦)
محارب/ رجال فرانكو رجال فرانكو رجال فرانكو الثور

يدخل الفنانون - إذن - سواء كانوا رسامين أو شعراء في النمط المعرفي للـ/حكيم/، كما تؤكد ذلك القصيدة الثالثة في «جرنيكا»: «بابلو نيرودا»، حيث ينطبق الكلام نفسه على الرسامين عدلى رزق الله وسيف وانلى اللذين كُرس لهما قصيدتا «آيات من سورة اللون».

١ - ٦ - ٢ التناص

نرى، إذن، بوضوح أن المرجعية «تتخذ شكل تضافر بين عناصر تم تعريفها بشكل مسبق من مجالين «سيميوطيقيين»^(٢٧) (بين السيميوطيقيتين الأدبية والتصويرية، أى بين السيميوطيقا الأدبية وسيميوطيقا العالم الطبيعي... إلى آخره). من ناحية أخرى، فإن المرجع لا يدعونا إلى عقد مقارنة بين الكلمات، وإنما إلى عقد مقارنة بين الوظائف.

في الحقيقة إن الأمر يتعلق هنا بوظيفتي الـ/حكيم/ والـ/محارب/ (كما أطلقنا عليهما من بين المسميات

كان الخطاب التاريخي «ينتهي» بنصر الديمقراطيين الذي يثلج الصدور، فإن القصيدة - بدورها - تنتهى بالهزيمة المحزنة للـ/حكيم/. وعلى الرغم من هذه الاختلافات فهناك سلسلة من التناظرات يدعونا إليها الخطاب التاريخي. وفي الحقيقة، إنه بمقارنة فاعلى أثينا أيام طغيان الثلاثين من فاعلى الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع/ فشل الحكيم/ في قصيدتنا، من زاوية الوظيفة الخاصة بكل منهما، نحصل على السلسلة التالية:

قاتل المحارب الجند أرفوبشيس الطغاة الأسرطون
ضحية الحكيم لوسياس بوليمارك للبهراطيون الأثينيون

الخطاب الشعري الخطاب التاريخي

ومن الملحوظ أن هذه السلسلة الأولى تؤكد أن اسم المكان «أثينا» هو - في قصيدتنا - فضاء خاص بالـ/حكيم/ كاملاً، بما أن التقابل بين أثينا وإسبرطة هو من نمط التقابل نفسه بين الـ/حكيم/ والـ/محارب/.

إذا اعتبرنا الآن انتصار الديمقراطيين الأثينيين على الطغاة، ومعه الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا/ انتصار الحكيم/، بمثابة نقطة انطلاق للمقارنة، نستطيع الحصول على سلسلة معاكسة:

منتصر الحكيم لوسياس لوسياس أرفوبشيس الطغاة الأثينيون
ضحية المحارب الجند لوسياس لوسياس الأسرطون

غير متحقق (الخطاب الشعري) متحقق (الخطاب التاريخي)

وبمقارنة السلسلتين، نستنتج أن فاعلاً واحداً - لوسياس - يقوم في القصيدة بدورى الضحية والظافر المحتمل، في حين أن هذين الدورين كان يقوم بهما في الخطاب التاريخي شخصيتان مختلفتان، هما بوليمارك ولوسياس. ولا شك أن هذه التأليف تفسر نفسها في القصيدة بمجرد تقديم الخريطة السردية/ انتصار الحكيم/ بوصفها خريطة يوتوبية، بينما في الخطاب التاريخي يتم اعتبار الخريقتين المتناقضتين متحققتين، حيث انتصار الـ/حكيم/ مترتب على انتصار الـ/محارب/.

البعض، مثل الخونة الذين يذهبون الواحد تلو الآخر، حتى يتأكد أن وظيفتهم المشتركة لا تنطوي على أى تضامن متبادل؛ فالأوجه الجامدة و «الأعمدة المحرقة» التى تستثمر الفضاء الخاص بالـ /حكيم/ - البهو - هى تعبيرات تقربهم إلى الجماد وبالتالي تخذفهم من الجنس البشرى، بينما جثة «الرئيس» موصوفة بكلمات أقرب إلى الإشارة اللغوية إلى الـ /حياة/.

ويوجد تطابق آخر على درجة كبيرة من الوضوح، بين لوسياس وبابلو نيرودا حيث دور الـ /حكيم/ يقوم به فنانون - شاعر ورسامون ومصارع نيران - كما فى «آيات من سورة اللون». أما الـ /محارب/ فيبدو فى صورة «ثور» مقنع وراء جمال «روعة» يهرب ويفر فى ذات الوقت؛ أى يستحوذ على الجميع باختصار، ثم ينتهى بالقاء القناع كى يكشف نفسه على حقيقتها، ألا وهى «جندي» بالمظهر المنفر الذى لا يتبقى منه إلا الـ /قوة/ والـ /جبن/، وتنتهى القصيدة بهذه الصفة، مؤكدة هكذا الأهمية التى أوليناها إلى هذه «القيمة» فى العالم الدلالي لـ (كائنات مملكة الليل). ومن الملحوظ بخلاف ذلك أن الـ /محارب/ يتم جمعه مع الـ /حضارة/، أى أنه - رغم القيم المضادة التى يحملها - يعتبر بطلاً ناقلاً للحضارة. وتؤكد ثلاثة «ثلاث أغنيات للحرب» - بدوها - أن الـ /حرب/ تقع فى جانب الـ /حضارة/، وهو ربح شائع نجده - من بين ما نجد - عند مرياسان وفى عديد من الأساطير، مثل أثل ليلة ليلة. وفى «التحديد والجسد» بتمثل الـ /حكيم/ - الذى يتم تشييده خلال فاعلين مدًا - نعمًا الـ (دنا) والـ (وطن) - الذى يعتبر الآن جزءًا منه - حضارة عندما يتحول، محاربًا، وينطبق الكلام نفسه على رجال (عزم القنطرة شرق)؛ حيث أبناء الأرض والـ /الحكماء/ (مجسدين لغويًا فى الكلمة التأليفية «مصر»، يتحولون محاربين، وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا التحول يترتب عليه تشيؤ للرجل الذى يصنع من نفسه علمًا، كمد يترتب عليه فقدان للتبسيم الأصلية المرتبطة بالأرض والماء، والندوة من الـ /طبيعة/، وفى «دمشق تقابل» تقوم بدور الـ /حكيم/ صورة باهتة لامرأة نرجس - مسلحة بجملتها - بحدود - لقاء (جمل التل) - لىين بعشرون الـ /محارب/ - لى جعل معركة محسومة مقدما. ينضم ثمانية القصيدة الأخرى أن

الممكنة) وليس بالشخصيتين التاريخيتين للوسياس وميجياس مثلاً. ومن ناحية أخرى، فإن النص الشعرى لا يدمج إلا عناصر المرجع التى تخدم كلامه الخاص، حاذقًا من بين ما حذفه انتماء لوسياس إلى حكم الأقلية وإلى طبقة التجار الأثرياء حتى لا يحتفظ إلا بالتوصيفات السياسية والخطابية. وهكذا يقدم النص الشعرى نفسه للقراءة باعتباره تأويلًا للنص المرجعى، وهو تأويل خاص بالالفاظ - الشاعر، لا يمكن للمؤرخ أن يشاركه إياه كما هو محتمل.

فى النهاية، فإن المرجعية التاريخية - بمضاعفة أسماء الأعلام والأساكن - تهدف بشكل واضح إلى إحداث أثر معنى (واقعى). وتعتبر هذه المحاولة لإرساء الخطاب الشعرى فى الواقع التاريخى فكرة مبطرة عند حجازى، وهو ما ينطبق أيضًا على كتاب آخرين - يكتبون النثر أو الشعر - فى الشرق الأوسط المعاصر، مما يستحق وحده دراسة مستقلة تتجاوز الحدود المرسومة لدراساتنا هذه.

لقد سمحت لنا هذه القصيدة الأولى باستنتاج العالم الدلالي الفردى الذى يبدو لنا قادرًا على الإحاطة بالنسار الكامن فى (كائنات مملكة الليل). ومن الواضح أننا قد عرضنا فرضيات قابلة للتطوير والتفصيل، أما التحليل المتعمق لنقصائد الديوان فمن شأنه أن يؤكد أن الهمم الأساسى للشاعر يشككه التقابل بين الـ /حكيم/ والـ /محارب/، أو يشككه التحول اليوتوبى من أحدهما إلى الآخر.

وحتى القراءة السطحية تسمح بالتعرف فى آخر قصيدة فى «جريكيا» (المشهد الأخير من فيلم 12) على قرين لوسياس. خلال تكرار الفاعلين والتوصيفات والخرائط السردية والقيم، وإن كان يقدم فاعلين إضافيين فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئًا. فالحراس، الـ /محاربون/، يقاسمون الـ /حكيم/ قدره بمجرد أن وضعوا أنفسهم فى خدمته، مثلهم فى ذلك مثل بحارة ماجلان، أما نواب الأقاليم (فى قصيدة «المشهد الأخير من فيلم 12») فيقومون بدور الخائن تاركين البطل - لئلا فى أيدي الـ «جنده»، وتصبح القصيدة أكثر إسهابًا - عما كان مع لوسياس - لىما يتعلق ببيولاء. وبالتقابل مع الحراس الذين يشكون دائرة حول «الرئيس» فى تضامن وأخوة، يعطف هؤلاء أنواب بعضهم إلى جانب

القصاصد الثلاث - خلال عديد من مكوناتها - تحليلنا، إلا أنه يتبقى مقاطع من شأنها - لأنها تظل غامضة علينا - أن تطرح عناصر نزرع النتائج التي توصلنا إليها.

إذا كان الإنسان عند حجازى مدمجاً فى عالم اجتماعى يدور حول قيم الـ /سلام/ والـ /حرب/، وإذا كان يجد نفسه - على المستوى الفردى - واقعاً فى تناقض مأساوى يجعل الـ /حكيم/ (حامل القيم الحيوية) ينحنى لأنه/ ضعيف/، بينما الـ /جبان/ (حامل القيم التى تؤدى إلى الموت) يتسيد الموقف لأنه/ قوى/، فإن هذا الإنسان يتم دمجها أيضاً فى مستوى كوزمولوجى. وداخل تنظيم هذا المستوى الأخير سوف يسمح تحليل «بحارة ماجلان» بتوضيح الأمور أكثر.

٢ - نص القصيدة الثانية

بحارة ماجلان

- (١) كانت الشمس التى تلفحنا فوق مدار السرطان
- (٢) زهرة مفرورة
- (٣) فوق مدار الجدى
- (٤) ليست هذه الارض إذن ثقافة.
- (٥) بل صخرة تفلت منا
- (٦) فى التقاويم التى لم نكتشف إيقاعها الصعب،
- (٧) فمن يوقف هذا الدوران
- (٨) ساعة.
- (٩) ندفن ماجلان فيها،
- (١٠) ونشم الريح، هل تحمل طعم الشاطئ الآخر؟
- (١١) كم تبعد شيلى عن نيويورك،
- (١٢) وعن موسكو؟
- (١٣) وكم قبر من الساحل للساحل؟
- (١٤) كم ميل ترى بين الكلاشكوف والأيدى،
- (١٥) كم يبعد مبنى البرلمان
- (١٦) عن سلاح الطيران!

حجازى متمكن - بشكل يدعو للإعجاب - من الطرح الشعرى لثراث شعبه. وخلال دمجها عناصر مألوفة لأى قارئ لقصيدة كلاسيكية فى «دمشق نقائل»، ومثلما يدمج فى مواضيع أخرى عناصر حديثة، يصنع حجازى من «علم القنطرة شرق» مديحاً ظاهرياً يتكشف - بالتحليل - عن هجاء شرس وساخر.

لكن صورة المرأة لا تقوم بدور الـ /حكيم/ فى «دمشق نقائل»، وحدها، وإنما أيضاً فى «صورة شخصية للسيدة ص. ك» حيث البطلة تواجه خصمين فى آن: العالم الغربى الذى فقد إنسانيته، والعالم الشرقى المنافق. ثم تنتهى بالجنون الذى هو صورة للـ /موت/، مما يذكرنا بجنون قيس. وفى «إيقاعات شرقية»، تمثل المرأة الـ /حكمة/ - الضعيف، فهى ضحية مجتمع خائف أو مخادع، يضعها فى جانب الـ /موت/ والـ /حرب/.

وفى سلسلة أخرى من القصائد: «بطالة» و «نلج» و «أسرار»، هناك ضمير «أنا» يجمع توصيفات لوسياس وتوصيفات الالافظ فى آن؛ أى أنه يجمع/ لا إرادة/ مع معرفة مأساوية عنها، وهو الضمير الذى يقوم بدور الـ /حكيم/ فى مواجهة خصوم يمثلون نسفاً اجتماعياً أحياناً، ونسفاً كونياً أحياناً أخرى، ويحملون أيضاً توصيفات الـ /محارب/.

ونختتم هذا الرصد بالإشارة إلى أن الخريطة السردية لـ /انتصار الحكيم/ المستندة إلى قوانين الواقع، بما تثيره من آمال وإحباطات وتساؤلات، نجد أفضل تجسيد لها فى قصائد مثل «عرس المهدي» و «طيور الخميم» و «القيامة»... وكذلك فى الـ «مرائى» التى تختتم الديوان.

ويظل هناك ثلاث قصائد تطرح مشكلات بالنسبة إلى العالم الكامن الذى استنتجناه من بقية المجموعة الشعرية: فالقصيدة المهداة إلى سيف واتلى تحمل جمعاً بين عناصر مجازية (مثل قطعة الشامواه النادرة فى هذا الركن من الأنيلييه) تستعصى على الفهم بالنسبة إلينا، وكذلك قصيدة «لقطة تذكارية» ولسبب مشابه، وكذلك أيضاً القصيدة التى تحمل المجموعة عنوانها والتى نعتبرها أفضل قصائده، حيث نستحق بأبياتها المائة والخمسين دراسة مستقلة. وتؤكد هذه

٢ - ١ التقطيع

إذا لم نأخذ في الاعتبار سوى الشكل الطباعي للقصيدة، يمكننا أن نقسمها إلى جزئين، يضم أحدهما الأبيات من الأول إلى الثالث، ويضم الآخر الأبيات من الرابع إلى السادس عشر.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه بفحص الجزء الثاني عن قرب يمكننا أن نستنتج أن البيت السابع يبدأ بحرف «ف» (الوحيد في القصيدة) الذي يتقدم سلسلة من ستة استفهامات/ تعجبات^(٢٨)، مما يعزل الأبيات من الرابع إلى السادس مقرباً إياها من المقطع ثلاثي الأبيات الذي يكون الجزء الأول من القصيدة. وبإجراء مقارنة سريعة بين هذين الجزئين نستنتج أنهما يتكونان من جملة أساسية مثبتة ومن جملة صلة تتقدمها «التي»، كما أنهما يبدأان بفعلين («كانت» و «ليست») يتفابلان ليس على مستوى الدلالة فحسب (أن يكون الشيء × ألا يكون) وإنما أيضاً على مستوى الزمن (الماضي × المضارع)، وآخرًا فإن الجزئين لهما اسمان مؤنثان دون علامة خارجية للتأنيث («الشمس»/ «الأرض»)، وهما اسمان يتيمان إلى المستوى الكوزمولوجي. ونلاحظ رغم ذلك أن إرساء المقطع الثلاثي الثاني في الجزء الثاني من القصيدة يتم تحديده - بخلاف دمج طباعياً في هذا الجزء - خلال علامات الترقيم. وفي الحقيقة إن هذا المقطع ينتهي - على عكس المقطع الثلاثي الأول - بفاصلة وليس بنقطة^(٢٩).

أما سلسلة الأسئلة التي تبدأ في البيت السابع فتتظم - بدورها - في سؤال أول أدائه «من»، يضم الأبيات من السابع إلى العاشر، ثم نجد سلسلة من خمسة أسئلة تعجبية يبدأ أولها بأداة «هل»، وما بعدها يبدأ بـ «كم» في الأبيات من العاشر إلى السادس عشر. ويوجد توازٍ شديد الوضوح على مستوى الصياغة بين البيتين الحادى عشر والثاني عشر والبيتين الخامس عشر والسادس عشر («كم تبعه» و «كم يبعده»)، وبين البيتين الثالث عشر والرابع عشر («كم قبر» و «كم ميل»). ونحصل هكذا على التقسيم التالي الذي سنعتبره أساساً لإجراء تحليلنا القصيدة:

المقطع الأول ماضى × المقطع الثاني مضارع

٢-١ (إبيات)	×	القسم ١: ٤-٦ (إبيات)
		القسم ٢: ٧-١٠ (سؤال تعجبي ١)
		القسم ٣: ١٠ (سؤال تعجبي ٢)
		القسم ٤: ١١-١٢ (سؤال تعجبي ٣)
		القسم ٥: ١٣ (سؤال تعجبي ٤)
		القسم ٦: ١٤ (سؤال تعجبي ٥)
		القسم ٧: ١٥-١٦ (سؤال تعجبي ٦)

٢ - ٢ فعل الشمس وباطنها

كما قلنا، فيما سبق، فإن الفاعل في هذه الجملة من القصيدة هو «الشمس». ويتم تكرس المقطع الأول ثلاثي الأبيات لفعل ولباطن هذا الفاعل الكوزمولوجي، بينما هناك فاعل آخر لا يسهب النص في وصفه - ضمير «نا» (في «تلفحنا» يقوم في الوقت نفسه بدور الراوى - لكنه يشير إلى نفسه بنفسه، بوصفه أداة الفعل الشمسى.

ومن قبل تعبير «فوق مدار السرطان» نجد أن «كانت الشمس تلفحنا» تؤكد ضمير «نحن». أما فعل «لفح» المستخدم لوصف تأثير فعل الشمس فيعطى إيحاءً بحرارة مدمرة، ويشير هكذا إلى الفعل الشمسى بوصفه فعلاً مبيئاً.

ويختتم تعبير «فوق مدار الجدى» البيتين السابقين: «كانت الشمس زهرة مقرورة». ولنتوقف برهة أمام هذه الاستعارة، فهي تتكون من كلمتين - «زهرة» و «مقرورة» - تصفان الشمس، بلا شك، باعتبارها أداة يطيب النظر إليها، إلا أن ذلك لا يتحقق إلا على المستوى الظاهري فقط بما أن البرد يسبب موت النبات؛ أى أن اللفظ إذ يصف الزهرة الشمسية بأنها مقرورة يجعل من باطن الشمس بدورها شيئاً ميتاً.

وعلى الرغم من ذلك فإن توصيف الشمس بالـ «موت» وبالـ «إماتة» ليس مطلقاً، فاللفظ يعنى بإرساء هذين التوصيفين في إطار زمكانى. وفي الحقيقة إن مفهوم «مدار

قراءة هذين المحددين المكانيين بوصفهما صورتين ممثلتين لنصف الكرة الشمالي ونصفها الجنوبي (ومع تأكيد ضمير «نحن» الراوى) تصبح قراءة مذهشة. وفي الحقيقة إن الخيلة الشعبية الأوروبية والعربية، بل التجربة المادية نفسها لهذه الشعوب تربط الشمال بالبرودة، والجنوب بالحرارة. أما هذا المقطع الأول فيوصل إلينا تجربة معاكسة تماماً خلال ضمير «نحن». وهكذا، فإن الشمس لا تمنح الحياة فى أية لحظة من مسارها، بل إنها تخون التوقعات بيبث الـ/ موت/ من الشمال إلى الجنوب، وذلك خلال حرارة مميتة تبعثها فى مناطق من المفترض أنها باردة، وخلال صقيع تبعثه فى البلاد التى تتصورها دافئة.

ونجد فكرة الشمس المميتة و/ أو الباردة فى جميع القصائد تقريباً التى يتم فيها الإشارة إلى فاعل كوزمولوجى أو إلى ضوء النهار الذى يعد تجسيداً مجازياً له^(٣٠). ولا يدهش ذلك فى شئ بما أن الشمس تظهر فى السماء، أى فى الفضاء العلوى الذى يعتبر كما قلنا - فى كائنات مملكة الليل) - فضاءاً. وعندما تتخذ الصورة الشمسية مظاهر مألوفة - نعتبرها مصدراً لهجة وهمية - فإن ذلك يعود فقط إلى ظهورها بالقرب من الأرض، أى فى فضاء سفلى وبشكل غير مباشر لأن أوراق الشجر^(٣١) تخفف ضوءها أو لأن المرايا تعكسه^(٣٢): كمرابيا الأطفال أو كمرآة الماء التى لا تبعث للإنسان إلا انعكاساً مخففاً لنجمها النهارى. وفى هذه الحالة فإنه يتم استخدام لفظة «ضوء»^(٣٣)، حيث لا يشكل الضوء سوى/ ظاهراً/ الشمس فى مواجهة حرارتها التى تشكل/ باطنها/^(٣٤).

ونستطيع أن نرى أن الشمس تقوم على المستوى الكوزمولوجى بالوظيفة التى يقوم بها الـ/ محارب/ على المستوى الاجتماعى. ويتضح، إذن، وجود صلة بين هاتين الصورتين اللتين تمثلان - فى هذا الديوان - قيمة بحثية للـ/ موت/. ويتبقى أن نحدد نمط العلاقة الذى يربط الفاعلين خلال استخراج الدور الفاعلى لأولهما تحديداً. وسوف يسمح لنا تحليل الخريطة السردية لضمير «نحن» - الراوى، بأن نرى الأمور أكثر وضوحاً.

السرطان، و «مدار الجدى» ينبعان من المكان ومن الزمان فى آن. إنهما يحددان - كل على حدة - الدائرتين المتوازيتين للكرة الأرضية، وهما (٢٧° ٢٣' جنوباً) يحددان نصفى الكرة الأرضية القطبى (٢٧° ٢٣' شمالاً) ونصفها الاستوائى؛ أى المنطقة التى تسمى بالمنطقة المدارية. ومن ناحية أخرى، فهما يحددان الدائرتين المتوازيتين للكرة الشمسية، وهما الدائرتان الواقعتان فى شمال وجنوب خط الاستواء؛ وهكذا فإن الشمس تبدو موصوفة فى مسارها اليومى أثناء تعامد الشمس فى أول أيام الانقلاب إلى فصل الصيف (٢١/ ٢٢ يونيو) وقت دخولها مدار السرطان، وأثناء الانقلاب إلى فصل الشتاء (٢١/ ٢٢ ديسمبر) لحظة دخولها مدار الجدى.

وفى سياق المقطع الثلاثى، فإن الشمس تصبح/ مميتة/ فى الانقلاب إلى فصل الصيف بما لها من حرارة، وفى الانقلاب إلى فصل الشتاء تصبح كذلك أيضاً بمجرد فقدانها هذه الحرارة وتحولها زهرة ميتة. ليس عبثاً، إذن، أن يلج النص على تقسيم فصول السنة إلى قطبين، مقابلاً بين فصلى الصيف والشتاء، دون أية إشارة إلى الفصلين المتوسطين (الربيع والخريف)، كما لو كان يريد تأكيد شعور الثبات على مدار العام: صيف + شتاء، هذا الـ/ موت/ الذى تعتبر الشمس مصدره. ونلاحظ أن القصيدة تحافظ على فكرة الحياة الكوزمولوجية الدائرية المرتكزة على إحياء الشمس وموتها، مع اختلاف مرجعه أن الشمس الحية فى فصل الصيف ليست - كالمعتق - مانحة للـ/ حياة/ وإنما مانحة للـ/ موت/.

علينا، إذن، أن نصل بين الإشارتين الزمكائيتين وضمير «نحن» الراوى.

وعلى مستوى «مدار السرطان» يقول ضمير «نحن» بأنه قد عانى من الحرارة الشمسية؛ وعلى مستوى «مدار الجدى» يقول إنه استشعر برودة الشمس. ومن الناحية العلمية لا محل لهذا الإنبات، فبما أن الدائرتين المتوازيتين تحددان المنطقة المدارية فإن ضمير «نحن» كان ينبغي أن يشعر بحرارة متزايدة. لكن على اعتبار أن القصيدة ليست مقالاً علمياً فإن

٢ - ٣ خريطة السردية للذات الفاعلة

الدائرى حول الكرة الأرضية ووجعوا إلى إسبانيا عام ١٥٢٢ (٣٦).

سوف نقوم هذه المرة بتحليل آليات الفصل / الوصل تفصيلاً بما أنها منتجة ضمير «نحن»، وسوف نكتفى بلفت النظر إلى - كما فعلنا مع لوسياس - أن اللافت يختار دور المراقب لإقامة العقد القضائي مع الملفوظ إليه، مما يهدف إلى ضمان اعتبار خطابه «حقيقياً».

من ناحية أخرى، فإن الإشارتين لاسمى المكان («مدار السرطان» و «مدار الجدى») تنطويان على أن ضمير «نحن» ينتقل في الكرة الأرضية من الشمال إلى الجنوب. وفي سياق أن لا فاعل آخر في القصيدة يحمل صفة «بحار»، وفي سياق أن المركب الاسمى الذى ينسب عنوانه للقصيدة لا يرد مرة أخرى داخل النص، فإن توحداً بين ضمير «نحن» و «بحارة ماجلان» يفرض نفسه.

ويجسد التنقل المكاني - كما نعرف - نمط / إرادة - الفعل / بلاغياً (٣٥)؛ فرحلة ضمير «نحن» تتيح تأويلها بوصفها بحثاً لا نعرف بعد هدفه. ولا نعرف إلا فى البيت السادس أن هذا البحث يهدف إلى اكتشاف القوانين التى تتحكم فى مسار الكون. لنفارق، إذن، بين هذا الهدف وذلك المحدد فى النص المرجعى.

٢ - ٣ - ١ المرجع

نجح البحار البرتغالى فرناند دى ماجلان (١٤٨٠ - ١٥٢١) ورجاله فى بداية القرن السادس عشر، فى أول إبحار نصف دائرى حول الكرة الأرضية. وبعد أن رحل من إسبانيا عام ١٥١٩، اكتشف ماجلان فى عام ١٥٢٠ مجموعة جزر «أرض النار» و اللسان الأرضى الذى يحمل اسمه منذ ذلك الحين. وفى عام ١٥٢١ وصل إلى جزر الفيليبين حيث أدخل ملك جزيرة «سيبو» الفيليبينية إلى الديانة الكاثوليكية. ثم قامت معركة على إثر خيانة بحارته لاتفاقية كان قد عقدها مع الشعوب الأهلية لجزيرة ماكتان، وقد كان معروفاً بحلمه وبمعرفته. ثم قتل ماجلان وبعض من بحارته، دون أن يكون لدى الباقين وقت لدفن قائدهم، حتى أنهم أجبروا على الفرار. ثم أكمل البحارة بعد ذلك إبحارهم نصف

وهناك نقطة مشتركة بين بحارة الحملة التاريخية ورحلة البحارة الشعرية عبر المكان والزمان: وفى الحقيقة إن تنقل كل منهم يهدف إلى اكتساب معرفة - أو معطيات تتعلق بالكرة الأرضية - «حقيقية» حول مسار الكون. ولكن من الملحوظ أنه خلال دمج بعض حلقات الرحلة الأولى حول العالم فى القصيدة، يهدف جعلها فى خدمة الرسالة التى يسعى الشاعر إلى توصيلها، فإنه يتم تحويل الدلالة. وهكذا - على سبيل المثال - يهمل النص مظهرى الغزو والتبشير بالديانة المسيحية المتعلقين برحلة ماجلان لمصلحة مظهرها العلمى الذى يندمج بشكل نموذجى فى المشروع الشعرى.

٢ - ٣ - ٢ توصيفات الذات الفاعلة

هكذا يُمنح ضمير «نحن» - الراوى / إرادة - فعل / يتم تجسيدها بلاغياً خلال تنقله، وخلال أداة قيمة - معرفة تشكل هدف بحثه. وتسمح هذه المعطيات من الآن فصاعداً بتأويل المقطع الثلاثى الأول باعتباره وصفاً للخريطة السردية لـ «نحن» الذى يقوم هنا بالدور الفاعلى للذات: وذلك حيث إن ضمير «نحن» يكتسب معرفة - تتعلق بباطن الشمس ويفعلها المميتين أثناء رحلتها - وهى المعرفة التى تعتبر - وفقاً للنص - مترتبة على مواجهة مزدوجة مع الشمس يتلقى الفاعل خلالها تجربتى الحرارة والبرودة. وتشير طبيعة هذه التجربة الحاسمة المزدوجة (٣٧)، من ناحية أخرى، إلى أن الأمر متعلق فى الأغلب بمواجهة مع المرسل الكوزمولوجى المضاد؛ أى بدور فاعلى يمكنه من تلك اللحظة أن ينسب إلى الشمس، لاسيما إذا كانت هناك قصائد أخرى تؤكد هذا التأويل. وفى موازاة ذلك يتكشف كون الـ / محارب / مفوضاً من الشمس، مكلفاً بتمثيل المرسل المميت فى المجال الاجتماعى. وآخر ما فإنه يبنى الاعتراف بأن «نحن» الذات الفاعلة - على الأقل ظاهرياً - قد خرج منتصراً من التجربة المزدوجة الحاسمة التى تضعه فى مواجهة المرسل المضاد بما أنه موجود أساساً ليشغل جزءاً من طبيعة تجربته (الواقعة فى الماضى) وليوصل إلى الملفوظ إليه المعرفة التى اكتسبها هكذا.

فكرة موت القبطان؛ وهذا الحدث تحديداً هو مواجهة الشمس. ومن ناحية أخرى، فإن موت ماجلان يظل غير مفسر إلا إذا لجأنا - مرة أخرى - إلى المرجع، وإليه وحده.

- تعتبر ثنائية «نحن - الراوى» × «نحن - المروى» - حيث لا يتضمن كل منهما المحتوى نفسه - ظاهرة شائعة نلاحظها يومياً في كل أنواع المواقف.

سوف نعتبر، إذن، أن «نحن - المروى» الذى يواجه الشمس، يتضمن طاقم البحارة وماجلان. وهكذا فإنه يشكل فاعلاً جمعياً يضم طبقتين يوجد داخلهما توزيع ما للأدوار: فبينما يقوم الطاقم بدور تنفيذى تابع - أساساً - من الخطة التداولية (إسقاط الحبال)، إلقاء المرساة، رفع الأشرعة، إنزالها... إلى آخره، يتميز القبطان بدوره الذهني (تقييم الوقت الملأ لاجراء العمليات المذكورة، وتحديد كيفية القيام بها، وتعيين المسار،... إلى آخره) والقيادى حيث تسيطر الخطة المعرفية. ومن الملاحظ أيضاً أن هذه الأفعال تشكل علاقة تكاملية، وأن الفاعل الجمعى «نحن» يعتبر هكذا فاعلاً تضامياً، حيث إن الطاقم لا يستطيع الإبحار دون القبطان، والعكس صحيح. ويؤكد هذا التضامن، من ناحية أخرى، الدور الفاعلى للذات، وهو الدور الذى نسبناه بشكل جماعى لضمير «نحن».

وبالنسبة إلى الخريطة السردية المشتركة (الإبحار حول العالم - الخريطة السردية المساعدة، بحثاً عن معرفة - الخريطة السردية الأساسية) فإن الأفعال الخاصة بالطاقم والقبطان تتيح لنا ضمها - على مستوى التنظيم - إلى / معرفة - فعل / فعلى - الذات «نحن». إلا أنه ينبغي أن توجد سفينة من أجل القيام برحلة إبحار نصف دائرية حول الكرة الأرضية، حيث تلب هذه السفينة - من بين ما تلبه - دور مساعد حقيقى، وتتيح - هكذا - ضمها إلى / قدرة - فعل / الذات الفاعلة.

إن الذى يفلت، إذن، من الوقع المميت للشمس هو الذات الفاعلة المؤهلة الحائزة على مجمل التوصيفات اللازمة لتحقيق خريطته السردية. وعلى الرغم من ذلك - وكما لاحظنا - فإن هذه التوصيفات لا تتعلق إلا بالخريطة السردية

بيد أنه لا يوجد - على حد علمنا - نص تنجح الذات الفاعلة فيه فى تحقيق خريطتها السردية بمجرد كونها حائزة للى نمط / زيادة - فعل / . وهناك توصيف آخر، بل اثنان مدان - بوصفهما قاعدة عامة - ضروريين للسماح للذات الفاعلة بتحقيق النصر، ألا وهما الـ / قدرة - الفعل / و / أو / معرفة - الفعل / . فماذا عنهما هنا؟

عندما تنسب القصيدة إلى الذات الفاعلة توصيف «بحارة ماجلان» فإنها تحددتها باعتبارها طاقماً لسفينة قدبحرت - فى وقت ما - تحت أوامر قبطان يدعى ماجلان (انظر تعبيرات مثل «جيش صلاح الدين» و «فرقة بيجار»... إلى آخره). ونستعرف فى البيت العاشر أن هذا القبطان قد نوفي، وأن «نحن - الراوى» لم يعد يتضمن إلا البحارة. من هنا نجد تأويلين ممكنين:

- إما أن نعتبر «ضمير» «نحن» المروى - الذى يواجه الشمس فى الأبيات من الأول إلى الثالث - وضمير «نحن» الراوى الذى يوصل هذه الأحداث محرومين من القبطان بالقدر نفسه.

- وإما أن نأخذ فى الاعتبار أن تلك الأحداث المروية تقع - بالنسبة إلى النص الذى يوصلها - فى الماضى، وأن نعتبر أن الذات الفاعلة المروية التى قامت بالإبحار نصف الدائرى حول العالم كانت - فى مواجهة الذات الفاعلة الراوية - مكونة من البحارة وقبطانهم:

ماضى	×	حاضر
ذات فاعلة - مروية		ذات فاعلة - راوية
[نحن = بحارة + ماجلان]		[نحن = بحارة - ماجلان]

ويرجع عديد من المعطيات هذا التأويل الثانى:

- فنسمى «بحارة ماجلان» لا يمكن تبريره إلا بشرط الاعتراف بأن هؤلاء البحارة كانوا - فى الماضى - تحت قيادة ماجلان، وذلك على اعتبار أننا لن نخرج من القصيدة ونعود إلى النص المرجعى مستدين إليه وحده.

- كما أن نصنا هذا يشكل كلاً دلاليًا، مما يعنى أن ذكر حدث واحد من بين مجمل الأحداث من شأنه أن يشير

المساعدة/ إبحار/. فهل تكفيننا؛ إذن، للسماح بتحقيق الخريطة السردية الأساسية - اكتساب معرفة/ حقيقة/ حول نظام الكون؟ سوف تسمح بقية القصيدة بالإجابة عن هذا السؤال.

٢ - ٤ فشل الخريطة السردية الأساسية

٢ - ٤ - ١ معرفة «حقيقية» أم «مزيفة»؟

سوف تقوم المعرفة حول الشمس - والتي تم اكتسابها خلال الدوران حول العالم - ضمير «نحن» إلى استخراج نتائج حول باطن الأرض، حيث يعنى البيتان التاليان أن «هذه الأرض ليست إذن تفاعلية وإنما صخرة تفلت منا».

ويفترض أول هذين الملفوظين الإثباتيين:

١ - الأرض ليست تفاعلية

٢ - الأرض صخرة

وجود إثبات مسبق لا يظهر في نص القصيدة، ألا وهو: الملفوظ الصفر - الأرض تفاعلية. وهو ملفوظ يعلمنا بالأنكار التي كانت تتصورها الذات الفاعلة حول باطن الأرض قبل أن تغير رحلتها حول الكرة الأرضية من مضمونها. ولا توجد مشكلة في الظاهر، فبعد الاعتقاد بأن الأرض كانت تفاعلية، تقول الذات الفاعلة بأنها قد اكتشفت خطأ هذا الاعتقاد، وأن الأرض هي في الواقع صخرة. وعلى الرغم من ذلك فهناك تساؤل يطرح نفسه، ألا وهو ماهية الوضع التصديقي للمعرفتين المتضادتين اللتين تستثمرهما الذات الفاعلة على التوالي: فهل كانت الذات الفاعلة مخدوعة في باطن الأرض قبل رحيلها أم كانت مستسلمة للخدعة أثناء رحلتها؟ لم يكن هذا السؤال لي طرح نفسه لولا حدوث التحول المعرفي - الذى يثبت الفاعل حالته - تحت تأثير المواجهة مع المرسل المضاد «الشمس» وعلى أثرها، حيث يمكننا أن نفترض أن هذه الأخيرة لم تكن مهية للتعامل مع الذات الفاعلة، ولو لم يكن قد تم استثمار هذا المرسل المضاد الحامل لمضامين مضادة (شديد الحرارة + شديد البرودة) تعطيه في المقطع

الثلاثي الأول جميع مظاهر الـ «مخادع»؛ ولو لم يكن التحول المعرفي متعلقاً بالمضامين وبالفاعل الذى تقع عليه؛ لأن الأمر يتعلق فى النهاية بأخذ الاستعارتين اللتين تقارنان الأرض: إحداها بتفاعلية، والأخرى بصخرة، مأخذ الجديدة، كما يتعلق بمعرفة الدلالة التى تنطوى عليها.

٢ - ٤ - ٢ باطن الأرض وظاهرها

التفاعلية فاكهة المناطق المعتدلة، التى تنضج فى نهاية فصل الصيف أو فى بداية الخريف؛ أى فى فترة من تلك الفترات الوسيطة فى العام، والتى يبدو أن المقطع الثلاثي الأول ينكر وجودها. ومن حيث إنها فاكهة، تشكل التفاعلية - من ناحية أخرى - جزءاً من الغذاء، أى أن الذات الفاعلة كانت ترى الأرض بوصفها أداة للاستهلاك قبل أن تنبحر.

وتثير الاستعارة التى تقارن الأرض بتفاعلية - إذن - صورة شائعة جداً عن الأرض مانحة الغذاء التى - فى مواجهة الشمس التى / تفعل - موت/ - تقوم بوظيفة/ فعل - الحياة/. وبعبارة أخرى، فإن الأرض كانت تقوم بدور مرسل الـ/ حياة/ فى عيون الذات الفاعلة، قبل أن تصل إلى أن تنفى هذه الوظيفة عنها، على أثر لقاءها مع المرسل المضاد «الشمس» (اللفظ ١).

وفى الحقيقة إنه فى مواجهة التفاعلية، لا تشكل الصخرة جزءاً من المنتجات القابلة للاستهلاك، بل إنها تحيل إلى ضد ذلك؛ أى إلى أرض عقبة لا ينمو فيها شيء، بسبب الحرارة الزائدة أو بسبب البرودة الزائدة على السواء. وهكذا، يتسبب الموت الموقف ويجعل أية حياة مستحيلة. ومن الملحوظ، من ناحية أخرى، أن هذه الصخرة «التي تفلت منا» تمثل - على مستوى الصوتيات - تشابهات - دالة للغاية - مع المركبين اللغويين فى البيتين الأول والثانى: وفى الحقيقة إن لفظة «صخرة» تشترك فى أكثر من شيء مع لفظة «زهرة» فى البيت الثانى؛ فالأثنتان لهما الوزن الصرفى نفسه (فَعْلَة)، ويتبعان الجنس نفسه (مؤنث)، كما يبدآن بحرفين صفييريين صادريين من مقدمة سقف الحلق، أحدهما مهموس (ص) والآخر مجهور (ز)، ويشاركان أيضاً فى

ف تكرارى مجهور (ر) يشكل - فى الحالتين - وحدة رية ثالثة، بينما الوحدة الثانية تتكوّن من صوتين أدنين ما مخرجان متقاربان: أى احتكاكى صادر عن أقصى لىق (خ) صوت صادر من الحنجرة (هـ) والائنان مومان.

ومن الممكن إجراء مقارنة مشابهة بين المركبين فحناء (البيت الأول) و «تفلت منا» (البيت الخامس) ين تتفق قافيتهما: فالائنان فعالان فى الزمن المضارع علاهما ضمير الغائب المفرد المؤنث، ويشتركان - على بطة الصوامت - فى وجود صوت مهموس ساكن (ت)، سوت مجهور صادر من جانبى اللسان (ل) spirante، رف صفير صادر من الشفاه والأستان الأمامية (ف)، رف أنفى أسنانى مجهور (ن).

وتهدف هذه التطابقات الواقعة فى المستوى الظاهرى وضع الأرض - الصخرة فى علاقة مع الشمس - الزهرة. نم ذلك، فالملاحظ أن «الزهرة» لا تنضم إلى باطن حس - البرودة - وإنما إلى ظاهرها المحجب بوصفها زهرة سية، كما لو كان ذلك للإيحاء بعلاقة مشابهة - لكن سية - بين التوصيفين المتضادين المنسوبين على التوالى الأرض:

الأرض ظاهر	≈	الشمس زهرة	≈	صخرة تفاحة
باطن		برودة		

٤ - ٣ الاعتراف بالفشل

تفلت الأرض - الصخرة من الذات الفاعلة لأنها - هبة أو مثلجة - تحرق، ولأنها أيضاً تخضع إلى «تقاويم» نرف الذات الفاعلة فى البيت السادس بأنها لم تكشف «إيقاعها الصعب».

وتشير لفظة «التقاويم» عادة إلى التقويمات المختلفة؛ إلى مجمل القواعد التى تسمح بتقسيم الوقت إلى

سنوات وشهور وأيام. ويُعتبر التقويم عادة منتج فعل إنسانى يهدف إلى تنظيم المحتوى الزمنى خلال إسقاط انقطاعات «تنظيمية» عليه، وتحديدًا انقطاعات دالة.

ولا يبدو لنا أن هذا المعنى هو المقصود، هنا، بلفظة «التقاويم». وفى الحقيقة إن هذه «التقاويم» غير ناجحة عن فعل إنسانى، وإنما تمثل إحدى المعطيات الكونية التى يسعى الإنسان - دون جدوى - إلى فض سرها.

وعلى الرغم من المعرفة المكتسبة عن الشمس، وعلى الرغم من النتائج - المترتبة على هذه المعرفة - المتعلقة بباطن الأرض، فإن الذات الفاعلة تعترف فى البيت السادس بأن القوانين التى تسود نظام الكون تظل بالنسبة إليها مستعصية على الفهم. وهكذا فهى تعترف ضمناً بفشل خريطتها السردية الأساسية التى بدأت بصياغة واضحة لهدف البعث الذى قادها إلى القيام برحلة العالم، لكنها لم تصل به إلى تعرف هذه «التقاويم» التى تتحكم فى نظام الكون، ومن ثم ظل فهم سرها الخفى مستعصياً عليها.

لهذا السبب - بلا شك - يتكون الجزء الأخير كله من القصيدة من أسئلة؛ وهى أسئلة تهدف من ناحية إلى تلفظ الشروط - مستحيلة التحقيق - التى يمكنها أن تسمح فى نظر الذات الفاعلة بالتوصل إلى أسرار الكون، ومن ناحية أخرى، تهدف إلى تحديد أداة/ المعرفة التى لم تنجح فى اكتسابها.

٢ - ٥ فشل الخريطة السردية المساعدة

٢ - ٥ - ١ وظيفة الاستفهامات

يحدث فى كثير من الأحيان فى ديوان (كائنات مملكة الليل) ألا تتلقى الأسئلة التى يطرحها المرسلون المختلفون، إجابات، كما يحدث أن تكون مصوغة بطريقة - وفى سياق معين - تجعلها تنتج «أثر معنى» / ندم / يوحى إلينا بقراءتها بوصفها تعجبات. وينطبق هذا على «خطبة لوسياس الأخيرة» (البيتان الحادى عشر والثانى عشر)، وكذلك على «بحارة ماجلان» حيث لا تتبع الأسئلة الستة أية إجابة، فكل منها ترادف - بطريقتها - معاناة العجز الذى يتيح - كما سبق -

٢ - ٥ - ٢ أسباب الفشل وشروط المعرفة

لنعد الآن إلى الآيات من السابع إلى العاشر حيث تسأل الذات الفاعلة في البيتين السابع والثامن: «فمن يوقف هذا الدوران ساعة، قبل أن تحدد في الآيات التالية كيف تتمنى استخدام هذه الساعة التي سوف يتوقف الكون فيها عن الدوران.

ويحيل المركب اللغوي «هذا الدوران» إلى «التقاويم»، محولاً هكذا القوانين التي يفترض أنها تتحكم في نظام الكون إلى حركة دائرية غير مميزة لا يمكن الكشف عن أى شئ في نظامها أو تنظيمها. ويمكننا أن نلاحظ تدرجاً يتجه أكثر فأكثر نحو اللاتحديد، إذا فحصنا الكلمات الثلاث: «تقاويم» و «إيقاع» و «دوران». وفي الحقيقة إن الكلمتين الأولىين تفترضان وجود وحدات سرية للنظام الزمنى قائمة على الحدس بشكل متزايد (مدة الساعة، ومدة اليوم، ومدة الشهر و...)، وبالنسبة إلى «تقاويم» مدة الوحدة الإيقاعية لك «إيقاع»، بينما يحيل الـ «دوران» إلى استمرارية لا يمكن تمييز أجزائها أو مراحلها، وبالتالي لا يمكن إخضاعها للصياغة الذهنية.

بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الدوران لا يسبب إلا الدوران وبشوش فهم الذات الفاعلة التي تخضع له فتحرم نفسها قدرتها على تملك أداة - معرفة مشتتة. خلال مطالبتها إذن بإيقاف هذه الدائرة الكونية، فإن الذات الفاعلة تلتفط بالشروط التي سوف تسمح لها بتحقيق خريبتها السردية الأصلية، وهي نفسها الشروط التي تعلم أنها غير قابلة للتحقيق. بما أنه ليس بمقدور أحد أن يمنع الأرض عز الدوران حول محورها وحول الشمس.

ونلاحظ، من ناحية أخرى، أن «الدوران» تتفق قافيتها مع «السرطان» (البيت الأول)، كما أن «ساعة» تتفق قافيتها مع «مقرورة» (البيت الثاني). وهكذا تتأسس علاقة بين المرسل المضاد «الشمس» وتنميط الذات الفاعلة في هذه النقطة من

تحليله بوصفه مرتبطاً بـ /إرادة - فعل/ (أو /إرادة - معرفة) وبـ /معرفة - (عدم قدرة على الفعل)/ (أو بـ /معرفة - (عدم قدرة على المعرفة)/). وينبع أثر المعنى هذا - بوصفه قاعدة عامة - من سياق يجد السؤال نفسه موضوعاً فيه، وقد حللنا مثلاً لذلك في البيتين الحادى عشر والثانى عشر من القصيدة السابقة. كما يسمح السياق أيضاً بتأويل السؤال الذى يفتتح - فى البيت السابع من «بحارة ماجلان» - المقطع الثالث من القصيدة بوصفه تعجباً يعبر عن الندم. إلا أننا نبغى جذب الانتباه إلى تقنية أخرى، ألا وهى الاستخدام الخاص لحرف «كم» فى الآيات الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر. وكما نعرف، فإن هذا الحرف يعنى إما الاستفهام عن العدد وإما التعجب [كم الخبرية]، لكنه لا يبنى فى الحالتين بالطريقة نفسها، فإذا كان اسم التمييز الذى يتبع كم الاستفهامية منصوباً، فإن الاسم الذى يتبع كم التعجبية يكون مجزوراً (ويمكن فى الحالتين أن يتبع «كم» فعل). ونقابل هنا هذا النمط الأخير من البناء اللغوى، رغم أن البيتين الثانى عشر والثالث عشر ينتهيان بعلامات استفهام. ويبدو لنا أنه لا يمكن تبسيط الأمور أكثر من اللازم بتفسير هذه الظاهرة النصية على اعتبار أن حجازى ولا يتقن اللغة العربية، أو على اعتبار أن علامات الاستفهام هذه «غلطة مطبعية»، فهذا النوع من التفسير ليس من شأنه إلا أن يجعل المشكلة تتفاقم قبل حتى أن يتم طرحها بشكل صحيح.

ونعتقد - فيما يتعلق بوجهة نظرنا - أن الشاعر قد اختار، عن قصد، استخدام «كم» بمعنيها - بانياً جملة كما لو كانت تعجباً، ومقدماً إياها كما لو كانت تساؤلاً. وهو يشير هكذا بوضوح إلى أن الأمر لا يتعلق إلا بأسئلة ظاهرة هى فى حقيقة الأمر أجوبة لا يحتاج إلى صياغتها هنا. ونفضل هذا التأويل للأسئلة المصوغة فى (كائنات مملكة الليل) - حيث يتلاءم مع النص ويتفق مع رؤيتنا له - على التأويلين الآخرين اللذين - من وجهة نظرنا - لا يلائمان هذه الأسئلة إلا بالرجوع إلى الشاعر والناشر.

النص؛ أى أن [عدم القدرة على (- المعرفة)] تشير هنا إلى أن المرسل المضاد هو تحديدًا مصدر فشل الخريطة السردية.

٢ - ٥ - ٣ إعادة تأكيد القيم الأصلية

نرى فيم تحسب الذات الفاعلة أنها سوف تستخدم تلك الساعة التي سوف يتوقف فيها الدوران؟ تقول لنا فى البيت التاسع إنها سوف تدفن «ماجلان خلالها»، وإنها سوف تشم «الريح» - فى البيت العاشر - خلالها بهدف الحصول على معلومات.

إنهما فعلاً مدهشان بالنسبة إلينا، وبالتالي فإن تأويلهما يطرح مشكلة.

٢ - ٥ - ٣ ١ راو مخادع

ونستنتج - تلقائيًا - أولاً أن البحارة إذا كانوا يريدون دفن ماجلان - أى قبطان طاقمهم - فإن ذلك يعنى أنه قد مات. من هنا، فإن الفاعل الجمعى الذى قمنا بتحليله فيما سبق، لم يعد سائدًا من هذه الرحلة حول العالم، والثى واجه فيها المرسل المضاد: «الشمس»؛ وإذا كان تحليلنا صحيحًا فإن موت القبطان يحرم الذات الفاعلة عناصر أهليتها. ولا شك أن هذا هو السبب الذى من أجله لم يعد ضمير «نحن» - الذات الفاعلة واقعًا فى الفضاء نفسه الذى يتولى فيه الحديث، ونعرف أن هذه الذات الفاعلة كانت فى لحظة ما عند مدار السرطان، وفى لحظة أخرى كانت عند مدار الجدى، إلا أننا نجعل موقعها فى اللحظة التى تستنتج فيها أن الأرض ليست تفاعلية وإنما صخرة.

من ناحية أخرى، تتفق قافية اسم العلم «ماجلان» مع «السرطان» و «الدوران»، وتتكون هذه الألفاظ الثلاثة كل من ثلاثة مقاطع يتضمن كل منها الحرف الصائت «ا». ومن حيث الوسيط الصوتى، فإننا نلتقى هكذا بالشمس مرة أخرى، بوصفها مسؤولة عن موت القبطان وعن انحراف الطاقم - بالمعنيين الحرفى والمجازى - الناتج عن هذا الموت.

يقوم ضمير «نحن - الراوى»، إذن، بطرح المعنى بطريقة مثيرة للفضول؛ فهو يقدم، فى المقطع الثلاثى الأول،

خريطته السردية باعتبارها متحققة، ثم يعترف فى المقطع الثلاثى الثانى بفشل الخريطة السردية الأساسية. على الأقل جزئيًا، وهو الفشل الذى يؤكد البيتان السابع والثامن. أما فى البيت التاسع، فيعترف بأن الخريطة السردية المساعدة (الإبحار نصف الدائرى - ككرة الأرضية) لم تتحقق دون خسائر. وباختصار، فإن الذات الفاعلة لا تقف عند فشل أهليتها بدلاً من اكتسابها. وسوف نلخص فيما يلى، ونخلل جدول، التحولات التى تمر بها أهليته الذات الفاعلة على التوالي (حيث تعنى علامة \Leftarrow التحول).

ومع انتهاء البيت التاسع، لا نجد الذات الفاعلة نفسها منمطة إلا خلال [إرادة -، قدرة - (إبحار)]، وهو تنميط غير كاف لتحقيق الخريطة السردية المساعدة ألا وهى [إرادة - (معرفة)]، كما أنه تنميط غير كافٍ أيضًا لتحقيق الخريطة السردية الأساسية، التى تعود هى نفسها إلى عدم توصيف الخريطة السردية المساعدة.

المقاطع الخريطة السردية المستوى الظاهرى المستوى المجازى

المقطع الثلاثى الثانى	١ - الخريطة السردية المساعدة: ذات فاعلة مؤهلة	إرادة - إبحار قدرة - إبحار معرفة - إبحار	تنقل سفينة بحارة الفضان ماجلان المرزى
المقطع الثلاثى الثانى	١ - الخريطة السردية الأساسية: ذات فاعلة مؤهلة	إرادة - معرفة قدرة - معرفة	تنقل الإبحار حول الكرة الأرضية = الخريطة السردية المساعدة

المقطع الثلاثى الثانى	الخريطة السردية الأساسية	معرفة \Leftarrow عدم معرفة	الأرض مغزلة - لم نكنذ الإبحار الصعب للقبولان التى تسود الكون
-----------------------	--------------------------	------------------------------	--

المقطع الرابعى الأول	الخريطة السردية المساعدة: ذات فاعلة غير مؤهلة	إرادة - إبحار قدرة - إبحار معرفة - إبحار عدم معرفة إبحار إرادة - معرفة	تنقل إبحار موت القبطان ماجلان لديم (جد - نجر - لمرزى) تنقل الدوران والدوران الناتجان عنها
	الخريطة السردية الأساسية: ذات فاعلة غير مؤهلة	إرادة - معرفة \Leftarrow عدم قدرة معرفة	

٢ - ٥ - ٣ - ٢ البحارة - المحاربون

ينكشف النصر الظاهري الذى قامت به الذات الفاعلة فى مواجهة الشمس (المقطع الثلاثى الأول) بوصفه - فى النهاية - فشلاً جزئياً، بما أن الطاقم يفقد خلاله قبطانه. ويمكننا أن نتساءل عن أسباب هذا الفشل الجزئى، فلماذا ينكسر ماجلان بينما يعيش بحارته؟

تقدم الإشارة المرجعية إلى ماجلان إجابة عن هذه التساؤلات. ولنتذكر ظروف موت هذا المكتشف، فبعد أن قام بعقد معاهدة سلام مع شعب ماكتان الأهلى، ينكسر ماجلان أثناء حرب أثارها بحارته أنفسهم. وخلال دمج هذه الحلقة فى القصيدة، فإن الشاعر يحول ماجلان (ماجلان) الشعرى هو الذى يقع ضحية للشمس وليس أى فرد من الشعب الأهلى) ولا يستبقى منه إلا العناصر التى تخدم هدفه: وفى الحقيقة إنه يمكن اعتبار ماجلان - بطريقته الخاصة - / حكيماً / راعياً - مثل لوسياس - فى أن يجعل الـ / سلام / يسود. وبإسقاط وظيفة الـ / حكيم / والـ / محارب / على ماجلان وبحارته، يمكننا أن نفهم بشكل أفضل نهاية مواجهتهم - المثيرة للفضول - مع الشمس، تلك التى تمثل المرسل الكوزمولوجى للـ / موت / ولـ / محارب /، والتى تحتفظ بالبحارة أحياء، ولا تصيب إلا الـ / حكيم / الذى عرفنا عنه عدم قدرته على مواجهة مثلى الـ / حرب / والخروج منها ظافراً.

ويترتب على ذلك أن البحارة يجدون أنفسهم غير مؤهلين تماماً لاكتساب أداة - المعرفة التى رحلوا سعيًا إليها - تحت قيادة قبطانهم، ويترتب عليه أيضاً أن تتحول الأرض، فى عيونهم، إلى «صخرة دوامية» يبدو أن الموت يسود فيها باعتباره السيد المطلق.

وعلى الرغم من ذلك، فإن الدلالة المحزنة التى تحدد مجمل التلفظات الواردة على لسان البحارة تشير بشكل كافٍ إلى أن أولئك لا يلتصقون بهذا التحول الذى حدث لأهليتهم وللكون. ويتطلب تقرب البحارة إلى الـ / محاربين / أن يتم فحصه عن قرب أكثر، لأن الأمر إذا كان متعلقاً بـ / محاربين / يلتصقون بـ / كيانهم الحربى / فإن تأسيس سيادة

الـ / موت / والـ / لا معرفة / كان ينبغى - على العكس من ذلك - أن يبهجهم. من ناحية أخرى، فإن تفسير النص بمجرد اللجوء إلى المرجع يعتبر غير ملائم، من هنا فإنه ينبغى استرجاع تحليل الذات - الفعالة «نحن» - مهتمين هذه المرة بالاستثمارات الدلالية التى تحملها.

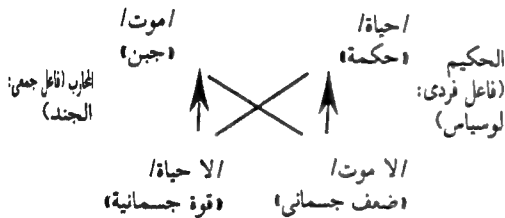
٢ - ٥ - ٣ - ٢ الشمس وجمهورية الـ / حكاماء /

لنقل إنه يتم تجسيد هذا الفعل actant خلال فاعل جمعى يمكن تقسيمه إلى فاعل فردى (ماجلان) وفاعل جمعى (البحارة). وينتج عن هذه المواجهة المشتركة مع الشمس انقسام الفعل إلى:

أحياء × ميت
(بحارة) (ماجلان)

وهو انقسام يسمح لنا بأن نسب إلى البحارة وإلى ماجلان، كل على حدة، التوصيفات الجسمانية / أقوياء / و / ضعفاء /، بما أن الأوائل قد قاوموا تجرئى الحرارة والصقيع فى آن، بينما ماجلان قد فقد حياته.

لنسترجع الآن النموذج الذى استنتجناه انطلاقاً من «خطبة لوسياس»:



إذا كان ماجلان - مثل لوسياس - ضعيفاً جسمانياً، فإن هذا ينطوى منطقياً - شريطة أن يكون نموذجنا صحيحاً - على أنه أيضاً مؤهوب بالحكمة. ولا تقول قصيدتنا شيئاً عن ذلك إلا أن مرجعيتها - فى هذا السياق - تؤكد هذا التوصيف لماجلان، جاعلة منه مجسداً فعلياً هنا لصورة الـ / حكيم /. وينطبق ذلك أيضاً على البحارة الذين ينطوى نموذجنا على توصيفهم بالـ «جبن» مما يتأكد أيضاً فى مرجعيتها^(٣٨).

مشروعهم المشترك إلى الفشل هكذا. بل إنها تنجح في إظهار الأرض التي هي مرسل الـ/ حياة/، والتي تمت خيانتها أساساً، كما لو كانت مرسل الـ/ موت/، بما أنها تحولها - في عيون البحارة - من تفاحة إلى صخرة عقيم.

هكذا يفشل ماجلان - مثل لوسياس - في الاستحواذ على الوظيفة الحربية، ويموت لهذا السبب. أما البحارة فليسوا مهزومين إلى هذا الحد؛ لأن الشمس إذا كانت قد تمكنت من فرض الفشل عليهم على المستوى التداولي خلال منعهم من الانضمام إلى الوظيفة الأولى، ومن التحول إلى/ حكماء/، فإنها لم تتمكن من إقناعهم بأن خريبتهم الأساسية بلا قيمة. وفي الحقيقة إنه رغم «الدوران» الذي يصيبهم بالدوار، فإن البحارة لا يتخلون عن استقلاليتهم المعرفية^(٣٩) بالنسبة إلى مرسل الـ/ موت/، كما يحتفظون بالنسبة إلى خريبتهم السردية الأصلية بعنصر الأهلية الذي يؤسس دورهم كذات فاعلة، ألا وهو/ إرادة الفعل/ (دفن ماجلان) و/ إرادة المعرفة/. وتنتج حالة الحزن التي أثبتناها فيما سبق - إذن - عن تناقض بين [واجب - أن يكونوا - (محاربين)] الذي تنجح الشمس في فرضه عليهم على المستوى التداولي، وبين [إرادة - أن يكونوا - (حكماء)] التي يؤكدونها على المستوى المعرفي.

٢ - ٥ - ٣ - ٤ الاستقلالية المعرفية للذات الفاعلة

من الممكن الآن أن نحاول إجراء تأويل لهذين الفعلين الغريبيين التي حسب الذات الفاعلة أنها سوف تؤديها إذا ما توقفت الكون للحظة عن الدوران: ألا وهي «دفن ماجلان» و«شم الرياح».

٢ - ٥ - ٣ - ٤ ١ مرسل الحياة: الأرض

يقوم دفن الميت في أي زمان ومكان على مواراته نثراب. وفي سياق قصيدتنا، فإن ذلك يعنى - بخلاف ما سبق - ربط الـ/ حكيم (ماجلان) بمرسله الخاص الذي تقوم وظيفته على/ منح الحياة/. يحتوى هذا الدفن إذن - في ذاته - على وعد بالبعث.

وخلال هذا الجمع بين القيم المتضادة والمتناقضة، وخلال الجمع بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/، تبدو لنا الذات الفاعلة «نحن» - قبل كل شيء - مؤهلة لتحقيق هذه الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا، والتي أطلقنا عليها اسم/ انتصار الحكيم/. ورغم ذلك، فهذا الاستثمار المتناقض هو نفسه سبب انقسامه لأنه - كما يمكن أن نلاحظ - لا توجد شخصية واحدة تأخذ على عاتقها تجسيد مجمل القيم، فهذه الأخيرة تجسد نفسها مرزعة داخل ذات - فعالة «نحن»، وعلى عناصر الفاعل الجمعي «بحارة» (الذي يأخذ على عاتقه تجسيد القيم المضادة)، وعلى الفاعل الفردى «ماجلان» (الذي يتكفل بتجسيد القيم الإيجابية).

فما دلالة هذا الجمع؟ يبدو أن البحارة بقبولهم الخضوع إلى الحكيم، وبارتباطهم بالبحث عن المعرفة، يريدون إنكار كياناتهم، فد/ جنهم/ الذي يتجسد في قبولهم الخضوع لقيادة/ ضعيف/، و/ قوتهم/ التي يضعونها في خدمة الـ/ حكمة/، يجعلانهم في ناحية عكسية من ماجلان - مثله كمثل لوسياس - الذي يهدف إلى الاستحواذ على الوظيفة الحربية بالانضمام إلى البحارة. تجسد السفينة التي تبحر هكذا في البحر تلك الجمهورية المثالية التي تتعاون فيها الوظيفتان - السحرية والقضائية من جانب، والحربية من جانب آخر - بتجانس حيث تقبل الثانية أن تضع نفسها في خدمة الأولى.

إلا أن ذلك لا يضمه في عداد المرسلين الكوزمولوجيين، فالمحارب - كما رأينا - يعد مفروضاً من المرسل المضاد «الشمس»، بينما الـ/ حكيم/ ينبغي أن يكون على صلة بمرسل الـ/ حياة/ - أى «الأرض» - وفقاً لما يمثل من قيم. بيد أن التعاون بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ يتجسد - بالمقارنة بمرسله - بوصفه خيانة، بما أنه يفترض اعترافاً بالمرسلين المتضادين كل بالآخر، أى اعتراف الـ/ حكيم/ بالشمس، واعتراف الـ/ محارب/ بالأرض. وبعلمنا أحد هؤلاء المرسلين، خلال فعله، أنه لا يعترف بهذه الخيانة، حيث تصدق الشمس سلباً على محاولة الجمع بينهم، بقتلها ماجلان، وبتعذيبها «البحارة»، وبإنهائها

قبل مواجهتهم مع مرسيل الـ / موت /، وبالتالي فإن «دفن ماجلان» يعني إلحاق الميت بمرسيل الـ / حياة /، وهو إلحاق سوف ينتج عنه بعث الـ / حكيم / . باختصار، فإن [إرادة - (دفن ماجلان)] تؤكد أن البحارة يريدون معرفة إذا ما كانت الأرض / تمنح الحياة / أم لا، ومن هنا فإن ذلك يعنى وضع المعرفة المكتسبة عن طريق المرسل المضاد محل سؤال.

٢ - ٥ - ٣ - ٤ - ٢ اللامرسل: الريح

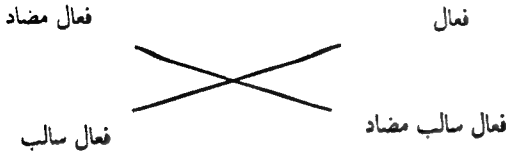
يُعتبر «شمّ الريح» أولاً نشاطاً خاصاً بأى بحار غير مجرب، فالريح هى التى تعرفه ما إذا كان الجو سيظل صحواً . سينقلب إلى عاصفة، وهى التى تعرفه ما إذا كان قريباً من مواضع أم بعيداً عنها. وبالنسبة إلى الخريطة السردية المساعدة / إبحار / فإن تأكيد الرغبة فى «شمّ الريح» تعنى [إرادة - (التوجه)]، أى / إرادة - معرفة / المكان الذى يقع فيه المرء.

يؤكد السؤال الأول، الذى تسمى الذات الفاعلة إلى معرفة جوابه خلال «شمّ الريح»، هذه الرؤية، حيث يمكن أن نستقرئ بوضوح عبارة «هل تحمل [الريح] ضد الشاطئ الآخر؟» - أولاً - بوصفها استفساراً عن المسافة التى تفصل الذات الفاعلة عن البر. لكن هناك معنى أعمق من ذلك. فهذا السؤال - مصوغاً بهذه الطريقة - يفترض للـ «أرض» «طعماً» مسلماً به - تلك الأرض المجسدة هنا بلاغياً بكلمة «ساعة». وبحيننا هذا التأكيد إلى البيت الرابع حيث تفصل الذات الفاعلة إلى استنتاج أن الأرض ليست «تفاحة» - أى ليست شيئاً له «طعم». من ناحية أخرى، فإن وحدة المعنى «طعم» تشير إلى مذاق محايد، إما محبب أو غير محبب، إما «لذيذ» أو «مر». ونرى أن السؤال يحمل - من جديد - استفساراً عن باطن الأرض، فهل هى أداة قابلة للاستهلاك وللالتهام (الأرض - التفاحة)، أم هى أداة غير قابلة لهذا أو لذلك (الأرض - الصخرة)؟ هل هى «الأرض مانحة الغذاء» أم هى مملكة الموت؟

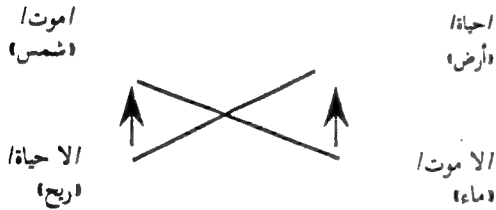
ومن المفترض أن الريح - فى الخريبتين السرديتين المساعدة والأساسية - تقوم هنا بدور مرسيل المعرفة، وهو الدور الذى يقربها من الشمس. وترجح عناصر أخرى هذا التقارب:

ونستعرف هذه الوظيفة للـ / أرض / فى (كائنات مملكة الليل) - قراءة المجموعة الشعرية، وفى الحقيقة إن الأرض لا تنتج أحياً؛ فحسب (قصيدة «علم القنطرة شرق» - البيت الثالث) «مسير أنجبت الناس»، بل إنها تمتلك قدرة على إحياء الموتى أيضاً، فهؤلاء - أى جميع الـ / حكماء / الذين قتلوا على يد / محارب / - ليسوا جميعاً أمواتاً فى الحقيقة. فارتباطهم بالأرض يجعلهم يعيشون حياة سرية تنتظر لحظة القدرة على الظهور فى ملاء النهار، وفى قصيدة «طيور الخيم» يعج بطن الأرض بالحياة حتى إنها تقلق الـ / محارب / الذى يحتل تلك المساحة منها (الآيات من الخامس إلى العشرين)؛ أما المهدي فى «عرس المهدي» فهو من صلب الأرض («من جسد الأرض» - البيت العشرون) [تحدّر نهراً]، ومن داخلها يبعث - فى شكل نهر أولاً - (البيت الثانى والعشرون) مرة أخرى إلى الحياة. وفى قصيدة «إلى الرسام عندى رزق الله» - وهى واحدة من قصيدتى «آيات من سورة اللذات» - تحتفظ الأهرامات وموميائاتها بـ «الخبز والخبز» (البيتان السابع عشر والثامن عشر)، وفى عمق المقابر هناك تنطلق الحياة من جديد عندما تجتمع اللحظة المناسبة (البيتان التاسع عشر والعشرون) [حين تخين مواعيد عودتهم للحياة]. وفى «مرثية لفيكتور هوجو» تقع الأفعال الإيجابية الوحيدة تحت الأرض، فى ممرات المترو (الآيات من التاسع عشر إلى الثلاثين)؛ كما أن المرأة المذبوحة بسبب جريمة حب فى «إيقاعات شرقية» توجه عتابها إلى عاشقها وإلى المجتمع التقليدى مجتمعين، من عمق قبرها (القصيدة كلها)، مؤكدة هكذا، إن لم يكن بعثها الخاص، فعلى الأقل بعث الأفكار والمشاعر التى مارستها. وفى ضوء هذه الأمثلة، يبدو دور مرسيل الـ / حياة / الذى تقوم به الأرض، دوراً قوى التأسيس.

من هنا، فإن [إرادة - (دفن ماجلان)] تتيح تأويلها بوصفها نوعاً من التحدى سوف يقوم به «البحارة» حيال «الشمس». لأنه إما أن تكون الأرض «صخرة» غير قادرة على منح الحياة، مثلما يستنتج البحارة تحت وقع الشمس، وبالتالي فإن «دفن ماجلان» يعنى إلحاق الميت بالـ / موت /، أى إلحاق الشئ بمثيله، وهو إلحاق لا يمكن أن ينتج عنه أى شئ؛ وإما أنه صحيح أن الأرض «تفاحة» كما كانوا يعتقدون



وبما أن اثنين من هذه المواضع تحتلها الأرض والشمس، مرسلتي الـ / حياة / وآلـ / موت، فإن الريح والماء لا يمكنهما إلا أن يقتسما قيمتي الـ / لا حياة / وآلـ / لا موت / ووفقاً للتجانسات التي يبدو أن الريح تنطوي عليها مع الشمس، يمكننا أن نعتبر هذه الأولى مجسدة لقيمة الـ / لا حياة /، وتتبقى قيمة الـ / لا موت / التي سيجسدها العنصر المائي.



نفرض ملحوظات عديدة وجودها قبل الاستمرار في تحليل هذه القصيدة، فكما أثرنّا فيما سبق فإن هذا النموذج لا يشكل إلا فرضية في البحث. ويطرح الماء تحديداً مشكلة في (كائنات مملكة الليل)؛ فهو مرتبط بالفضاء السفلي في شكل الأنهار والبحيرات^(٤٠) بما أنها تشكل مساحات أفقية، وفي شكل الينابيع^(٤١) والعيون المائية^(٤٢) بما أنها توجد مرتبطة بشكل - يسم بعنصر الأرض، مما يبدو أنه يلعب دوراً إيجابياً بطريقة غير ملتبسة. ورغم ذلك، فإن هذا الأمر لا ينطبق على المطر والسحب التي تجسد بسبب موقعها الرأسى وتجانساتها مع الفضاء العلوى قيمة سلبية أحياناً أو، على الأقل، قيمة مبهمة^(٤٣). وهكذا مثلاً يتجه النيل في قصيدة «القيامة والطفل الضائع» رأسياً حتى السماء (الآيات من الثالث إلى الخامس) قبل أن يأخذ معه كل شيء حتى على الأرض: المدن والقرى والحيوانات (البيتان الثامن والتاسع). أما ماء المطر في قصيدة «تقاطعات»، فيوجد مجتمعاً مع الخيوط التي تنزلها إحدى آلهة الإغريق (la parque) (البيت الثاني)، وفي قصيدة «ثلج» يلعب الثلج دوراً أقل ما يقال عنه أنه

- في مواجهة الأرض، التي تقع في الفضاء السفلي، تختل الريح والشمس وحدهما الفضاء العلوى (حتى إن كان فعلهما يتجلى بشكل أو بآخر في الفضاء السفلي).

- يحمل «الشاطئ الآخر» الذي يفترض في الريح أن تقدم معلومات عنه، تجانسات غريبة مع كلمات أخرى، وفي الحقيقة: قافية البيت العاشر مع البيت الثالث، حروف الضاء الثلاثة التي تحتويها القصيدة. اثنان من هذه الطاءات يوجدان في المركب الاسمي الذي يختتم البيت العاشر («طعم الشاطئ الآخر»)، والثالثة في لفظة «السرطان» في ختام البيت الأول. وهكذا يجد هذا «الشاطئ الآخر» نفسه مدمجاً مع مدار الجدي حيث الشمس زهرة مقرورة، ومع مدار السرطان حيث الشمس تتجلى بوصفها حرارة مدمرة. وتبدو المعلومات التي تقدمها إلينا الريح إذن مشكوكاً في أمرها، فخلال الإيحاء بأنها تتعلق بباطن الأرض تحمل في حقيقتها معرفة عن المرسل المميت، أي عن الشمس.

ويثبت من قراءة قصائد أخرى في هذه المجموعة الشعرية أن الريح متحالفة مع الشمس وأنها تقع في الإشارة اللغوية (المقترنة بزمان ومكان تلفظها) إلى الـ / موت /، ففي قصيدة «كائنات مملكة الليل» يتم تعريف الريح بوصفها سماً يفصل بين البشر (الآيات من الخامس والثمانين إلى التسعين)، وفي قصيدة «مرثية إلى فيكتور هوجو» نجد أن الريح محملة بالسم؛ أما في القصيدة المهداة إلى عدلى رزق الله فالريشة تركيب الريح في أثر اللون (وهو ظاهرة فيزيقية راجعة إلى الضوء؛ أي إلى الشمس) حتى شجرة الأرز في لبنان تمتص الريح دمها، إذاً جاز التعبير. ونستنتج من ذلك موت شجرة الأرز التي تعد في ذاتها منتجاً مرتبطاً بالأرض والماء، مثلها مثل جميع الأشجار في (كائنات مملكة الليل).

٢ - ٥ - ٣ - ٤ - ٣ الكون البلاغي

من هنا، يصبح من الممكن اقتراح مربع سيميوطيقي يحيط بالتنظيم الكامن مختلف المرسلين الكرومولوجيين، حيث كل فعال قابل للانقسام إلى أربعة مواضع:

مبهم. وعلى الرغم من ذلك، وبشكل عام، يبدو الماء مرتبطاً بقيم إيجابية أكثر منها سلبية^(٤٤).

وإذا كان النموذج الذى قدمناه صحيحاً ويحيط فعلياً بالكون البلاغى التحتى فى مجمل المجموعة الشعرية، فإنه يمكن أن يمثل أيضاً فائدة أخرى على درجة كبيرة من الأهمية، حيث يمكن استخدامه بوصفه قاعدة تحليلية بهدف معرفة ما إذا كان هذا التنظيم للكون البلاغى خاصاً بحجازى وحده أم هو مطروح عند كتاب عرب معاصرين آخرين. ونلاحظ فى هذا الصدد أن الشمس هى العدو الأكبر لبطل رواية (نجمة أغسطس)^(٤٥) للروائى المصرى صنع الله إبراهيم، كما أن الماء يلعب فى هذه الرواية دوراً شديداً الإيجابية.

من ناحية أخرى، تظهر مقارنة نموذجنا بالنماذج الموجودة لدى برنانوس وموباسان^(٤٦)، اختلافات - مثيرة للاهتمام - بين حساسية الكتاب الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وحساسية شاعرنا العربى المعاصر.

برنانوس		موباسان		حجازى	
حياة / موت	ماء	حياة / موت	أرض	حياة / موت	أرض
نار		نار		نار	
حياة / موت	أرض	حياة / موت	ماء	حياة / موت	أرض
هواء		هواء		هواء	

فى الحقيقة إنه على الرغم من الاختلافات التى لا يمكن تجاهلها، فإن الشمس تحتفظ لدى الكاتبين الفرنسيين بدورها مرسل لك / حياة، بينما لدى حجازى (وربما أيضاً لدى صنع الله إبراهيم) تقوم بدور مرسل الـ / موت - وهو اختلاف يتيح لنا أن نفسره ببساطة وفقاً للظروف المناخية المختلفة التى تسود كلاً من البلدين. وربما يرتاح هكذا أولئك الذين كانوا يطالبون مؤخراً بالبحث عن الاختلافات بين الأدبين العربى والأوروبى، ولو أن نموذجنا - كما قلنا مراراً - لا يمثل إلا فرضية بحث ينبغى التأكد من صحتها.

ويتبقى أن نشير إلى ملحوظة أخيرة سوف تعيدنا إلى قصيدتنا، ألا وهى أن «البحارة» - من حيث إنهم «نحن» - الذات الفاعلة - يعتمدون على مرسلين متضادين، هما الماء (لا / موت) الذى يجعل السفينة تطفو، والرياح (لا / حياة) التى تجعلها تتقدم. ويبدو أن ذلك يفسر لنا شيئين :

١ - أن الفاعل يتقدم - بطريقة ما - نحو الـ / حياة / والـ / موت / معاً، ويترك نفسه تارة كى «يسترجعه» المرسل «الشمس»، وتارة أخرى كى يسترجعه المرسل «الأرض».

٢ - الطابع المخادع للخطاب الذى يتبناه، والذى يقوم على تقديم خريطة سردية ما على أنها متحققة، بينما يتبدى لنا كلما تقدمنا فى قراءة النص أنها تجسد فشلاً.

٢ - ٦ - اليوتوبيا : الـ / محارب حكيم / أو الـ / حكيم محارباً /

يتبقى لنا الآن أن نهتم بـ «الأسئلة» الأربعة الأخيرة التى تسعى الذات الفاعلة إلى معرفة جوابها خلال «شم الرياح».

٢ - ٦ - ١ تحول مكرس إلى الفشل

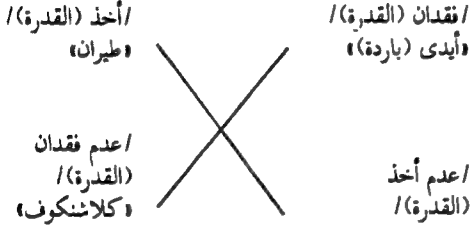
تتعلق هذه الاستفهامات / التعجبات الأربعة المسبوقة بحرف «كم»، والتى تتراكم فيها أسماء الأماكن، بـ :

- المسافة التى تفصل من ناحية بين شيلى ونيويورك وموسكو (الآيات من الحادى عشر إلى السادس عشر)، ومن ناحية أخرى بين مبنى البرلمان وسلاح الطيران (البيتان الخامس عشر والسادس عشر).

- عدد الأميال التى تفصل بين الكلاشكوف والأيدى (البيت الرابع عشر)، وعدد المقابر التى تملأ المسافة بين الساحل والآخر (البيت الثالث عشر).

لنهتم أولاً بالسؤالين الأولين : نجد إشارة واضحة إلى الانقلاب الذى قاده الجنرال بينوشى، فى عام ١٩٧٣، على حكومة الاتحاد الشعبى للرئيس ألوندى فى شيلى. وعلى الرغم من ذلك، وحتى دون أن نلجأ إلى هذه الإشارة، فنحن

العبور، بل مصوغة أيضاً في شكل عدم قدرة جسمانية راجعة إلى البرد. وباسترجاع الخريطة التي صنفها فيما يتعلق بالقصيدة السابقة^(٤٨)، فإن «الأسلحة» الثلاثة - الأيدي والكلاشنكوف والطيران - تتيح توزيعها كما يلي:



وفي كلمات مختلفة، ينطق البيت الرابع عشر، إذن، بالمشكلة نفسها التي تمت صياغتها في البيتين الحادي عشر والثاني عشر، وفي البيتين الخامس عشر والسادس عشر، وذلك بالإلحاح على المسافة /كم هي كبيرة!- التي تفصل بين الأيدي المجددة للـ /حكيم/ والسلاح المخلص للـ /محارب/.

٢ - ٦ - ٢ وعد بالبعث

يبقى في النهاية البيت الثالث عشر الذي يتساءل عن عدد القبور التي تملأ الفضاء الأرضي ويجب ضمناً بأنها لا حصر لها. بيد أننا نعرف مسبقاً أن القبر والأرض يحملان معنى مزدوجاً، فهما في الظاهر فضاء للموتى ومملكة لهم، بينما يخفيان في الحقيقة أحياء ينتظرون ساعة بعثهم المقبل. ينبغي، إذن، أن نضع هذا البيت في علاقة مع البيت السابع حيث السؤال عن دفن ماجلان، وحيث تطرح المشكلة نفسها: فإما أن هذه القبور تكرر سيادة الموت - الشمس، وإما أنها وعد بحياة جديدة يزرع فيها الـ /حكاماء/ - وقد كبروا وأثروا خلال ارتباطهم بالمرسل - الأرض - من قبورهم للاستيلاء على الكرة الأرضية وحكمها بواسطة السلاح (انظر «عرس المهدي» الأبيات من الثاني والثمانين إلى الخامس والثمانين)، أي الـ /سلام/.

هكذا، إذن، تتمثل المجموعة الشعرية لأحمد عبد المعطى حجازي بوصفها تأملاً في العالم: العالم كما يبدو

نعرف مسبقاً أن «البرلمان» هو الفضاء الخاص بالـ /حكيم/، بينما «سلاح الطيران» ينبع من النمط المعرفي للـ /محارب/. وتسمح لنا هذه الاستثمارات الدلالية، ومعها التشابهات الموجودة بين قسمي الأبيات على مستوى الصياغة، بأن نقابل بين:

/الحكيم/	×	/المحارب/
«برلمان»	×	«طيران»
«شيلي»	×	«نيويورك»
		«موسكو»

تتلقى أسماء الأماكن الثلاثة دلالتها، إذن، من السياق نفسه، حيث يتعلق السؤالان التعميجيان - بشكل قاطع - بالمسافة الكبيرة التي تفصل بين الـ /محارب/ والـ /حكيم/، وبين الـ /موت/ والـ /الحياة/.

أما البيت الرابع عشر فيمكننا أن نستنتج فيه أولاً: أن المركب الاسمي «الأيدي» تتفق قافيته مع «شيلي» بينما الوقع الصوتي الروسي لوحدة المعنى «كلاشنكوف» - وهو سلاح سوفيتي الصنع - يحيلنا إلى النمط المعرفي للـ /محارب/ وإلى موسكو.

تقوم آلاف الأميال التي تفصل بين «الأيدي» والسلاح الذي سمح لشيلي بالدفاع عن نفسها، بالوظيفة نفسها التي قامت بها «الشيخوخة» عندما أسقطت السيف من يد لوسياس. ونلاحظ أيضاً أن الوحدة اللغوية أو الوحدة اللغوية الكلاسيكية^(٤٧) لإرادة التي افترضناها من قبل^(٤٧) في وحدة المعنى «يد» توجد - بطريقة ما - وقد تم تحييدها بفعل أن «الأيدي» تشكل قافية قوية مع «الجدى» في البيت الثالث، وإذن مع مدار الجدوى نفسه الذي يرتبط ببرودة الشمس. بيد أن الأيدي الباردة غير قادرة على القيام بوظيفتها الخاصة، ألا وهي الإمساك بالأشياء، أي الإمساك هنا بالكلاشنكوف. وهكذا نجد استحالة تحول /الحكيم/ إلى /محارب/ نفسها مصوغة مرة في شكل السن، ومرة في شكل مسافة مستحيلة

وبالفلسطينيين في «طيور الخيم»، وبآخرين، فالحكاماء - المحاربون (أو المحاربون - الحكماء) هم من يحملون - في عيني الشاعر - أمل الإنسانية، إذا كان هناك أمل لها.

في الوقت الذي ينعقد فيه مؤتمر مدريد للزرع السلاح، وتمتلئ فيه الشوارع بمتظاهرين من أجل السلام، وفي الوقت الذي يستمر فيه العالم الثالث في معاناته من القهر والحرب، فإن هذه المجموعة الشعرية لأحمد عبد المعطى حجازي - بما تشكله من تأمل عام حول أوضاع ممارسة السلطة، تؤكد وجودها، إذن، بوصفها تجسيدا مدهشاً للأحداث الراهنة.

في عيني الشاعر - مهتداً بالحرب وواقعاً تحت سيطرة الـ/محارب/، والعالم كما ينبئ «أن يكون» في عيني الشاعر - كوناً للسلام والمعرفة، يصبح الإنسان فيه إنساناً بتحوله /حكيماً/. فهل هذه رؤية تشاؤمية؟ أم رؤية يوتوبية؟

نعتقد أن الأمر يتجاوز هذا وذاك بما أن حجازي يتساءل عن إمكان تجاوز التناقض ويقترح حلولاً، فهو يقول لنا إنه ينبئ - رغم المظهر العبثي لذلك - أن يقبل الـ/حكيم/ أن يصبح /محارباً/، فهذا هو ثمن انتصار السلام والحكمة. ويلحق الشاعر هذا الدور التوفيقى بأولئك الذين يطلق عليهم اسم «الشوار»، وبالمهدي (بن بركة) في «عرس المهدي».

الهوامش

١. أدب بالشكر لزملائي السوريين والفرنسيين بالمعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، فنون كرمهم ومساندتهم لم تكن هذه القراءة لترى النور، لاسيما أنها كُنت في ظروف خاصة معقدة للغاية، لعلهم يجدون في هذه العبارات شهادة لنفسهم ولصدائهم.

A.J. Greimas, J. Courtès, Paris 1979.

(١)

(٢) كانتات ملكة الليل، أحمد عبد المعطى حجازي، بيروت ١٩٧٨.

(٣) وذلك بناءً على ترجمة بن شيخ الصادرة بعنوان أحمد عبد المعطى حجازي، أرض زمر، باريس ١٩٨٠. وهي ترجمة تستند إلى القصيدة المشهورة «أنشودة جنازية إلى نساء صيدا» - الفروبيكو جازيا لوركا.

(٤) المرجع السابق نفسه، في صفحتي ١١٥، ١١٦.

(٥) تستند هنا إلى مجمل أعمال جورج ب. سيريل، «تجديداً إلى عمله:

الأسطورة والملحمة «بحرته»، باريس ١٩٦٨.

(٦) حول إشكالية التلطف، انظر:

- Greimas - Courtès, Dictionnaire, articles énonciation, énonciation, énoncé, énonciation, débrayage, embrayage et J. - CI.

- Courtès, J. - Les problèmes à l'analyse modale (fragments), le sujet et l'objet, Documents de recherches sémio-linguistiques

- Institut de la Langue française, EHESS - CNRS, N°3, Paris 1977.

(٧) انظر صفحة ٢٠ من: Greimas - Courtès, Dictionnaire.

(٨) سوف نشر من الآن فصاعداً إلى الفاعل لوسيان ناس «الحكيم».

(٩) حول إشكالية «إرادة أن يكون»، انظر:

- Greimas, De la modalisation de l'être, Bulletin du groupe de Recherches sémio-linguistiques (EHESS) - Institut de la

Langue française (CNRS), N° 9, juin 1979, pp. 9 - 19.

- A. Henault, Platon et la dynamique des passions, ibid.,

pp 20 - 25.

(١٠) تعتبر التلطف الفاعلية ذات فاعلة - مرسل من أكثر الأنماط التأليفية شيوعاً.

(١١) من الواضح أن نشاط الـ «خطيب» يتدخل فيه فعل بدني (كلام وإيماء)، وعلى الرغم من ذلك فإنه ينبع من أهليته وليس من الفعل ذاته إنكون لوظيفة التي هي وظيفة معرفية خالصة من حيث إنها تقوم على توصيل أداة - معرفة.

(١٢) المرجع المذكور فيما سبق:

Greimas - Courtès, op. pp 79 - 82.

(١٣) هناك عديد من الإشارات الإنجليزية في كانتات ملكة الليل، وكذلك هناك إشارات قرآنية. ويتم تكرار المركب الاسمي «الخبر والسيد» في تسبيحة «إلى الرسام عدلى وزق الله» (تسبيح الشاعر عترة) حيث توجد صيغة أخرى تمت استعارتها من تخيل العهد القديم. انظر نفس التسبيحة «عرس المهدي»، في الأبيات من الثاني والخمسين إلى الخامس والخمسين.

(١٤) انظر فيما يلي التسميات ١ - ٦ - ١.

(١٥) ترجمة بن شيخ، المرجع المذكور فيما سبق ص ١١٥.

(١٦) تشير عترة من فوايس اللغة العربية النصحى إلى معنى التوبيخ الذي يمكن أن يحويه حرف «هل»، وذلك استناداً إلى مناقشات علماء النحو - في هذا الصدد - الذين عكفوا على هذه المسألة منذ عصر سيبويه.

(١٧) W.H. Worrell, The interrogative particle *hal* in Arabic according to native sources and the *Kur'ân*, 2ter Band.

Sprachling 1908, pp.116 - 15.

(١٨) حتى لا يظن في هذا الصدد، «حسن القارئ» - في تخيل - «نحو» - «حكمة» - إلى:

A.J. Greimas, Maupassant, La sémiotique du texte: Exercices pratiques, Paris 1976, p. 229.

A.J. Greimas, De la colère, Documents, III, 27, Paris, 1981.

- Baumgardt, Magellan, histoire du premier voyage autour du monde, 1943.

- Stefan Zweig, Magellan 1938.

- Pellud, Magellan et le premier tour du monde de la Victoria, 1961.

(٣٧) يعتبر استنساخ تجربة ما شيئاً شائعاً في عدد لا يستهان به من النصوص الأدبية.

(٣٨) غالباً ما تكون وظيفة المرجعية في الحقيقة أن تخلط الأمور خلال تحويل انتباه القارئ عن النص الذي بين يديه، إلا أن لها أيضاً وظيفة إثارة مناطق ما في النص. وتكمن المشكلة في معرفة العناصر المرجعية السديدة بالنسبة إلى النص. لكن على أية حال فإن المرجعية لا يمكن أن يكون لها إلا دور تأكيدى للنتائج التي تم التوصل إليها انطلاقاً من تحليل النص.

(٣٩) حول استقلالية البعد المعرفي، انظر المرجع السابق ذكره:

A.J. Greimas, Maupassant, p. 228.

(٤٠) على سبيل المثال: «كائنات مملكة الليل» في البيت الستين، و«لقطة تذكارية» في الأبيات من العشرين إلى الرابع والعشرين، و«القيامة والطفل الضائع» في البيت الثاني والخمسين، و«عرس المهدي» في البيت الثاني والعشرين.

(٤١) «غرفة المرأة الوحيدة» في الأبيات من الرابع والثلاثين إلى السادس والثلاثين.

(٤٢) «طيور الخيم» في البيت التاسع.

(٤٣) على سبيل المثال: البيت الأخير من «بطالة»، والبيت قبل الأخير من «دمشق تقاتل». انظر أيضاً «عرس المهدي» في البيتين الثالث والعشرين والرابع والعشرين، و«سفر» في البيت السابع.

(٤٤) انظر «كائنات مملكة الليل» في البيت الرابع والستين، و«إلى الرسام عدلى رزق الله» في البيتين الستين والواحد والستين، و«القيامة والطفل الضائع» في البيت الرابع والثلاثين، و«مرثية لكارل ماركس» في البيت الثالث والعشرين.

(٤٥) صنع الله إبراهيم، نجمة أغسطس، دمشق ١٩٧٤.

(٤٦) قام تحسين يوسيل بتحليل عالم برنانوس، وكانت «خيال برنانوس» هي رسالة الدكتوراة التي تقدم بها إلى كلية الآداب باستبول. كما صاغ جريماس هذا العالم في كتابه:

Sémantique Structurale, Paris 1966, p. 222.

أما عالم موباسان التخيل فقد حلله جريماس في عمله "Maupassant" السابق ذكره.

(٤٧) انظر فيما سبق: ١ - ٣ - ٣.

(٤٨) انظر فيما سبق: ١ - ٤ - ٧.

(١٩) بخصوص هذه الفقرة، انظر المرجع السابق ذكره:

A.J. - Greimas, Maupassant, pp. 186 - 187.

(٢٠) بخصوص الموضوع الصحيح لهذه الكلمات الأربعة في المربع، انظر المرجع السابق:

A.J. - Greimas, Maupassant, p. 203.

(٢١) سوف تؤكد المحاولات مع مختلف القراء هذا التأويل، بل إننا قابلنا قراء قد اكتشفوا في ذلك جملة مضادة تحقق ارتباطاً لهم.

(٢٢) انظر فيما سبق ١ - ٤ - ٣.

(٢٣) ونستنتج تبعاً لذلك، وفي سياق قصيدتنا، أن الـ «حكمة» والـ «شجاعة» تنبعان من نمط معرني واحد.

(٢٤) وعلى الرغم من ذلك ينبغي أن نشير إلى أن «السقيفة» - وهو اسم مشتق من الأصل اللغوي نفسه - تحتوي فكرة المأوى.

(٢٥) لن نشير هنا بالطبع إلا إلى حلقات من حياة لوسياس تبدو لنا سديدة في النصوص الذي بهمنا.

(٢٦) سوف نتحدث مرة أخرى عن صورة الثور بخصوص قصيدة بابلو نيرودا.

(٢٧) Creimas - Courtes, Dictionnaire, art., Référence, p. 311.

(٢٨) سوف نمود فيما بعد إلى المشكلة التي يطرحها استخدام حجازي هنا لحرف «كم». انظر فيما بعد ٢ - ٥ - ١.

(٢٩) على عكس ما يرى البعض، نعتقد أن استخدام حجازي - الذي يحيد عن المؤلف أحياناً بلا شك - لعلامات الترقيم يجعلها دالة وليست اعتباطية.

(٣٠) وكذلك في: «القيامة والطفل الضائع» في الأبيات من السابع والثلاثين إلى السابع والأربعين، و«لقطة تذكارية» في البيتين الثاني والثلاثين والثالث والثلاثين، و«نلج» في الأبيات من الرابع والعشرين إلى السابع والعشرين، و«صورة شخصية» في الأبيات من الثاني والأربعين إلى الرابع والأربعين، وفي البيت الثالث والسبعين.

(٣١) «سفر» البيت التاسع عشر، و«دمشق تقاتل» البيت الثالث والعشرين.

(٣٢) «مرثية لكارل ماركس»، البيت التاسع عشر.

(٣٣) «دمشق تقاتل»، البيت الثالث والعشرين.

(٣٤) المرجع السابق ذكره.

A.J. Greimas, Maupassant, pp. 79 - 80.

(٣٥) انظر المرجع السابق Maupassant، صفحة ٦٧.

(٣٦) كان هذا الإبحار حول نصف الكرة الأرضية موضوعاً لمديد من النصوص، مثل:

- Pigafetta, Premier voyage autour du monde par Magellan, Plon 1964.

- Denuce, La question des Moluques et la première navigation autour du globe, 1911.



كائنات

مملكة حجازى الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة*

هذا الفتى البرئ الساذج القادم من إحدى قرى المنوفية، فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن، إلى مدينة تتفجر بالشورة التى حسمت عراك الأحزاب السياسية لتطرح رؤاها الوطنية فى حتمية الاستقلال ورؤاها الاجتماعية فى تحقيق العدل الاجتماعى، ورؤاها القومية فى السعى إلى وحدة العرب. يأتى حجازى مشبعا برواسب من رؤى وأيديولوجيات دينية ونزوات مراهق غريب ييكنى فقد أبيه وحرمانه من حبيبته ويحن إلى حضن أمه، يأتى فى رحلة من قرية لا تعرف السعادة ليراهن على وجوده الشعرى فى مدينة لا تعرف الحب. ويفلح حجازى فى احتواء الصدمة الحضارية بين عالم القرية وعالم المدينة ولكنه، قبل ذلك، يجسد تجاربه الأولى التى تجتمع بين الرعشة الرومانسية فى قصيدة «العام السادس عشر»، والحس الواقعى فى «مقتل صبى»، والفاجعة التاريخية فى «مذبحة القلعة»، وإدانة المدينة فى «الطريق إلى السيدة». ولعل أول مظهر من مظاهر إدراك المفارقة بين عالم الماضى وعالم

عبر تجليات الحدائث الشعرية العربية التى نهضت عاتية ومدوية من الركام السياسى والثقافى والفلسفى لعقد الأربعينيات، عقد التصدعات التاريخية فى خارطة العالم عامة وجغرافية الوطن العربى خاصة، تتبدى تجربة أحمد عبدالمعطى حجازى الشعرية ممثلة لأفقين فسيحين تتناثر فى جنباتهما عشرات الكواكب والنيازك والأقمار والمجرات والشموس، أفق الغروب الدامع الحزين للرومانسية، وأفق التوقعات المتفجرة للواقعية ويتواصل الأفقان عبر معبر تاريخى يستند إلى كلاسيكية محضرة. ويطلع الشاعر باعتباره الكائن الأول فى مملكته التى حاول تأسيسها بعد القصيدة الباتر وتوسعت هذه المملكة وترامت أطرافها بفتوحات جديدة، هباً لها الوعى العميق النافذ وتراكم الخبرة وتقلب الأرض تحت الأقدام وامتداد الرؤى والأحلام إلى مشارف مدن لم تكن تخطر ببال

* شاعر مصرى

لا يستطيع أن يتدخل فى مواعيد الغروب والشرق، كما يدفعه إيمانه العميق إلى التسليم المطلق بما يأتي به القدر، وهو فى رزقه الذى يعتمد على الزراعة لا يقدر أن يحمل البذرة على أن تشق التربة وتفتح، هو «زمن طقسى»، ولكن الزمن فى المدينة يحيل إلى العلاقة الاجتماعية، حيث الآلة تقودهم وتحدد ردود أفعالهم، إنه (زمن اجتماعى). وإذا كانت الآلة هى إحدى الكائنات الأولى فى مملكة حجازى الشعرية فإنه لا يلبث، ومع تنامى وعيه الاجتماعى، أن يركز على الإنسان المفرد المجهول الذى يواجه مصيره تحت عجالات ترام أو سيارة. «الترام والسيارة» مرة أخرى، إنها يثيران الفزع أو المفارقة الطبقية، ولكنهما أيضا قد يصبحان قاتلين «فى مقتل صبي»، (مدينة بلا قلب) يركز الشاعر على الفعل التراجيدى للموت، تجسيد التجربة فى كثافة ونفاذ وتأثير: الموت فى الميدان طن/العجلات صفرت توقفت/قالوا ابن من؟ ولم يجب أحد / فليس يعرف اسمه هنا سواء/يا ولداه/ قيلت وغاب القاتل الحزين/والتقت العيون بالعيون/ولم يجب أحد/فالتاس فى المداين الكبرى عدد/جاء ولد مات ولد. هذه السديمية هى إحدى خصائص كائنات المدينة التى لا قلب لها. وهذه التجربة تمتد فى عالم حجازى الشعرى لتشكل فى صور وقصائد أخرى: «قصيدة الموت فجأة» فى ديوان (لم يبق إلا الاعتراف): حملت رقم هاتفى بمر/واسمى/وعنوانى/حتى إذا سقطت فجأة تعرفتم على وجاء إخوانى/تصوروا لو أنكم لم تحضروا ماذا يكون/أظن فى ثلاثة الموتى طوال ليلتين/يذهب إنسان إلى أمى وينعانى/أمى تلك المرأة الريفية الحزينة/كيف تسير وحدها فى هذه المدينة تحمل عنوانى/كيف ستقضى ليلها بجانبى فى الردهة الشاملة السكينة/تقهرها وحدتها/يريحها انفرادها بحزنها/حيث تظل تستعيد وحدها أحزانها الدفينة/تنسج من دموعها السوداء أكفانى. ثم يتمنى فى عودة إلى الموروث الشعبى القديم فى مواجهة مجهول المدينة الذى يفيض بالوحشة والانقطاع والعدم، يعود إلى المعرفة البدائية، طريقة التعرف الريفية، كأن الخوف من المدينة كان كامنا فى قلب الأمهات والآباء والأبناء، لذا فهم يضعون الوشم على أذرعهم وصدورهم. يقول:

الحاضر، عالم القرية وعالم المدينة، هو التقاط الشاعر حركة الزمن التى انعكست على رؤيته لحياته فيما بعد. فهو يعبر فى قصيدة «الطريق إلى السيدة» عن لحظات الملامسة الأولى مع المدينة، عبر السؤال الساذج عن الطريق إلى السيدة. ويقوده الطريق إلى هذه الآلة التى تفزع «الترام»، وهو المقابل العصري للداية التى عرفها الشاعر فى قريته. يلحظ الشاعر السرعة فى الحركة، حركة السير، ثم يلتقى بسيارة بها بشر يضحكون، أسنانهم بيضاء وجوههم مزهوة. عند رؤية الشاعر للترام لا يلحظ سوى السرعة وبصيصه الخوف من هذه الآلة الحديدية ولا تخيله الآلة إلا إلى نفسه، الخوف والدهشة، ولكنه عند رؤية السيارة تتداعى فى وعيه دلالات اجتماعية توحى بنشوء فكرة التقسيم الطبقي: الناس يمضون سراعاً/لا يحفلون/أشباههم تمضى تباعاً/لا ينظرون/حتى إذا مر الزحام /لا يفزعون/لكننى أخشى الترام/كل غريب هاهنا يخشى الترام. أما المغزى الاجتماعى فيبتدىء عند مرور سيارة فارهة: وأقبلت سيارة مجنحة كأنها صدر القدر/تقل ناسا يضحكون فى صفاء/أسنانهم بيضاء فى لون الضياء/رؤوسهم مرنحة/وجوههم مجلوة مثل الزهر/إن هذه السرعة التى تجسدت فى حركة الآلة هى التى أوحى للشاعر بمغزى مرور الوقت فى قصيدة العام السادس عشر: أصدقائى نحن قد نغفو قليلاً/بينما الساعة فى الميدان تمضى/ ثم نصحو فإذا الركب يمر وإذا نحن تغيرنا كثيراً/وتركنا الأقبية. إن حركة الزمن هى الشرارة الأولى التى أذكت جمرة الوعي فى عقل الشاعر ووجدانه. إن الزمن الريفى هو زمن متروك منسجم مطمئن لا يوحى بالقلق، متسق مع حركة الإنسان والحيوان والنبات والطير: وجاء مساء/وكنت على الطريق الملتوى أمني/وقريتنا بحضن المغرب الشفقى/أرى أفق/مخادع ثرة التلوين والنقش/تنام على مشارفها ظلال نخيل/ومثدنة تلوى ظلها فى صفحة التربة/أرى مسحورة تمشى/وكنت أرى عناق الزهر للزهور وأسمع غمغمات الطير للطير/وأصوات البهائم تختفى فى مدخل القرية/وفى أنفى روائح خصب/عبير عناق. إن إنسان القرية لا يفكر كثيراً فى مرور الوقت، إنه يؤقت حياته بالشرق والغروب كما يؤقتها بمواقب الصلاة وبالفصول الزراعية. الزمن الريفى يرتبط بالطبيعة والدين ولقمة العيش، وهى منظومات ثلاث تتعلق بإرادة الله، فالإنسان

أصفى ما يكون/ ألقى ما يكون بالأرض وأبواب البيوت
والشجر/ أكثرنا حزنا/ أشدنا تفاؤلا أبرنا بنا/ أحن من صافى
الندى على الشمر. يدرك الشاعر أن البطل يفقد معجزاته إذا
أكل من طعام أعدائه: كنت شجاعا ذات يوم/ لكننى أكلت
من طعام أعدائى فصرت مقعدا/ وكنت شاعرا حكيماً ذات
يوم/ حتى إذا استطعت أن أحمل اللفظين معنى واحدا/ فقدت
حكمتى وضاع الشعر منى بددا / وكنت عاشقا وفيما ذات
يوم لكننى أفقد روى فى النهار وأستحيل فى أواخر الليل
شبحا مرتعداً. الشجاعة متمثلة فى البطل والحكيم والشاعر
ولاعب السيرك هى تنويع لكائنات مملكة حجازى الشعرية
التي تناسل وتتكاثر عبر دواوينه المختلفة، فيصبح البطل شهيدا
فى شذوان، ويصبح لاعب سيرك يواجه احتمالات الفاجعة
كل ليلة، والشاعر نفسه يرى أن الرد على المدينة التى أعجبت
به ولكنها حولته إلى أمير متسول لا يكون إلا بالشجاعة،
شجاعة تقترب من المقامرة بكل شئ بل قد تقود إلى نزعة
عدمية رافضة، هذه النزعة الكامنة فى أعماق الشاعر منذ
لاحقه الخوف من الموت فى المدينة حتى رأى نفسه أميراً
متسولاً يبحث فى المدينة عن صديق يستره ويرد على عورته
الرداء. ظل هذا الخيط حياً متنامياً فى تجربة الشاعر حتى
منتصف الوقت من أشجار الأسمنت: خذنى يا قطاة ورفرفى
فى الطلح والأثل/ لدينى من سرابك مرة ثانية أو
بددينى/ واقطعى حبلى. يواجه الشاعر عبر تجربته الطويلة
مرارات الاختيار بين طرق كثيرة، ولكنه يختار الشاعر الذى
يتبدى مرة بطلا ومرة صعلوكا، إنه يظل قادراً دائماً على
التضحية بكل شئ، تلاحقه مدينة عرف فيها الجوع والغربة
والوحشة والخوف، وهو فى كل مرة يتحول مع تحولات
حياته ليصير أكثر صلابة وأشد ثباتاً.

يحمل الشاعر فى ثنايا روحه الفامرة عذوبة المغنى الذى
يفيض عاطفة وعدمية المقامر: إلى الجحيم/ الليل والنهار
والحدائق الخضراء والبيوت والأسواق والمربعات والديون
والجسور والفنادق/ الخبايا المراحىض الجرائد الرسوم/ إلى
الجحيم اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصفق
المشخص المحسرف الهاوى المناور المداور العظيم/ إلى
الجحيم/ إنى وضعتكم جميعاً يا مواطنى سدوم/ فى قاع

باليت أمى وشميتى فى اخضرار ساعدى كيلا أتوه/ كيلا
أخون والدى/ كيلا يضيع وجهى الأول تحت وجهى
الثانى. بل إن «مقتل صبي» ظل هاجس الشاعر فى
قصيدته «لأ» التى تذكرنا بيت دعبل الخزاعى:

إنى لأفتح عينى حين أفتحها

على كثير ولكن لا أرى أحدا.

فى هذه القصيدة التى تضج بالوحشة والفراغ، يرى
حجازى أنه أتى فعلاً من أفعال الجنون: رأيت نفسى أعبر
الشارع عارى الجسد/ أغض طرفى خجلاً من عورتى/ ثم أمدته
لأستجدى التفاتاً عابراً/ نظرة إشفاق على من أحد/ فلم أجد.
ثم يقدم فرضاً كأنه نتيجة مرتبطة بالمقدمة ارتباطاً منطقياً:
إذن/ لو أننى لا قدر الله أصبت بالجنون وسرت أبكى عارياً
بلا حياء/ فلن يرد واحد على أطراف الرداء/ لو أننى لا قدر
الله سجن/ ثم عدت جائعاً بمعنى من السؤال الكبرياء/ فلن
يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء/ هذا الزحام لا أحد. إن
الإدراك الموحش بالاغتراب فى المدينة يقود الشاعر إلى التعلق
بالبطولة فى صورها السياسية والوطنية والقومية والإنسانية. وهو
يرسم صورة للغدر والخديعة والقسوة فى مذبحه القلعة، تلك
التي دبرها محمد على للمماليك لينفرد وحده بالسلطة.
ويتبدى تعاطف الشاعر مع هذا المملوك الشارد الوحيد الذى
نجا على حصانه بعد أن قفز من فوق أسوار القلعة مغامراً فى
قفزة هائلة بالحياة طلباً للحياة: «يا حصانى طربنا»: وإذا
الفارس فى الجوّ عقاب/ يهاوى شاهراً فى الجور سيفه معطياً
للمشمس أنفه/ تاركاً للريح أطراف الثياب/ كإله وثنى يمشى
فى السحاب. يدرك الشاعر أن الشجاعة هى إحدى ضرورات
الكائن للتشبث بالبقاء، أو هى سمة البطولة التى يتغير معناها
فى عالم الشاعر من القوة القادرة على صنع الخوارق إلى
الحنو والعطف على الفقراء. البطل هنا هو الذى يجسد آمال
الأمة: لو كان فارساً مغامراً/ يلوح فى الخطر يأتى إلينا، رافعاً
فى قمة الردى قوائم الحصان/ يكر لا يفر يقطف الرؤوس
كالزهر/ ويختفى عند انقشاع الموت فى سحب الدخان/ لما
تغيت به/ لما تحرك اللسان/ وكيف لى؟ وقد مضى بلا أثر.
ولكن البطل وهو عبدالناصر فى القصيدة يتمثل فى الإنسان:
إنى أغنى للذى رأيته يوم الأمانى مثله يوم الخطر/ رأيته الإنسان

والواقع المنفرط فى عبثته وتحولاته : أعبر الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة / أثير حينما ذهبت الحب والبغض وأكره السامة. هل هو التمرد الوجودى الذى يعرفه الشاعر دائما فى مواجهة الجمود والإذعان والآلية ؟ أدفع رأسى ثمنا لكلمة أقولها/الضحكة أطلقها أو ابتسامة/أسافر الليلة فجأة ولا أرجو السلامة.

تتداخل فى تجارب المرحلة الأولى ، مرحلة ما قبل باريس ، مقاطع من الحنين الرومانسى وهدير من الواقعية الطبيعية تعلو فوق الإيديولوجية وتقودها ، وحس كلاسيكى يتبدى فى جماليات الإيقاع وحرص على القافية. ولاشك أن الشاعر كان يعرف دعاوى التقليديين التى تتهم الحدائين بالعجز عن السيطرة على الأدوات وينظرون إلى شعر الحدائين باعتباره هروبا فنيا من القواعد الصارمة ؛ فكان على أحمد حجازى أن يوائهم على مستوى الرؤية والأداة ، بدءا من ديوان (كائنات مملكة الليل) ديسمبر ١٩٧٨ ، حيث تتجلى حدائى الشاعر فى الخروج على الحنين الرومانسى والهدير الواقعى الذى تقنع بخطاب سياسى والموازنات الكلاسيكية. تجلت فى هذه المرحلة حرية الشاعر فى مواجهة ماضيه ، حيث أصبح أشد انغماسا فى الراهن الذى يكتسى ملامح أوروية. لم يتخل عن دعائم عالمه ؛ ظلت الثورة العربية ترافقه فى باريس وظل على ولائه لأبطاله الذين ينتمون إلى النضال ضد القهر والفقر والعبودية ؛ أنا والثورة العربية نبحت عن عمل فى شوارع باريس/نبحث عن غرفة نتسكع فى شمس أبريل/إن زمانا مضى وزمان يجئ. وظل على تهليله للانتصارات العربية ، ثلاث أغنيات للحرب ، وجسد الانتفاضة المصرية فى القيامة والطفل الضائع.

ورثى المناضل الغربى عمر بن جلون. ثمة ولاءات باقية فى المرحلة الباريسية إلا أن حساسية فنية جديدة قد اعترت تجربة الشاعر . فقد اقترنت اللغة من طبيعة الأشياء وكادت تتخلى عن دورها الرمزي لتصبح هى الشئ الذى تتحدث عنه. وظهر الفعل الشعرى متجسدا فى صور جديدة محايدة ونهائية: يقول حجازى فى قصيدة «تلج» ، ولعلها أول ما كتب بعد وصوله إلى باريس فى عام ١٩٧٤ : البياض مفاجأة حين عريت نافذتى/شدنى من منامى النديف الذى كان يهطل متثددا مانحا كل شئ نصاعته ومداه الشفيف شدنى/كان

صندوق وألقيت بكم إلى الجحيم. تتزاحم حول الشاعر كائناته فى خيط مدهش من أهل القرية التى جاء منها : والده وأمه وحبيبته وضحايا من سكان المدينة التى رحل إليها غريبا بين الغرباء ، ثم أبطال من عصور مختلفة لهم بعض سمات القوة والحكمة والرحمة والمناورة والمقاومة فى لحظات الحسم. يدرك من يدخل مملكة حجازى الشعرية أنه يحاول بسط سلطانه على كل كائناتها ؛ فهو يشكلهم فى أغلب الأحيان على هيئته ، هيئة الشاعر المزهو بكلماته ، منذ كان فتى فى مطالع الشباب يتحدى حتى من علمه لعب السيف : أنا أصفر فرسان الكلمة/لكنى سوف أزاحم من علمنى لعب السيف / من علمنى تلوين الحرف/سأمر عليه ممتطيا صهوة فرسى لن أترجل/ لن يأخذنى الخوف/فأنا الأصغر/لم أعرف بعد مصاحبة الأمراء/لم أتعلم خلق الندماء/لم أبغ الكلمة بالذهب اللآلئ / ماجردت السيف على أصحابى فرسان الكلمة. وهو يصوغ أبطاله وصعاليكه من وحي إيمانه برسالة الشاعر والتزامه القومى والوطنى والإنسانى ، ولكنه بطل متمرد على فكرة الإطار الإيديولوجى الذى يهيمن على بعض الشعراء فيحيلهم إلى أبواق وطبول.

قراءة حجازى تؤكد حتى فى المرحلة التى علت فيها نيرة الخطاب الشعرى السياسى ، مرحلة «لم يبق إلا الاعتراف» و «مرثية العمر الجميل» ، أن الشاعر ظل واعيا بحدوده التى تقف به بمنأى عن التبعية السياسية. فهو حين يرثى أبطاله يدخلهم إلى غرف روحه الداخلية يحنو عليهم ويبكيهم ، ويودع فيهم أحلامه بل وعمره كله. إنه يتوحد بأبطاله وأصدقائه وأحبائه ، وهو فى «مرثية العمر الجميل» يرسم نفسه عاشقا يتبع بطله على طريق الأمل فى غد يشرق فيه العدل والحرية والحب : إننى قد تبعتك من أول الحلم/من أول اليأس حتى نهايته ووفيت الذماما/ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل/لم أكن أشتهى أن أرى لون عينيك أو أن أبيض الثامنا/كنت أمشى وراء دمي فأرى مدنا تتلاأ مثل البراعم حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل. وحين يرثى صديقه «وحيد النقاش» يحمر معه فى رحلة الحياة والموت : كم تمنيت لو أننى يا حبيبى/قد نهيتك عن هذه الكأس/أوصدت دونك هذا الجمال. يتبدى حجازى مسيطرا يختار حرية الشاعر التى تدفعه مرة إلى الانكسار الفردى والتمرد فى مواجهة العالم ، وهو فى حالة سفر دائم ، حالة مواجهة للنقيض المعادى

دوامه من رفيف/جذبتني لها / فرحلنا معا وانطلقنا نرفرف
من غير ظل ونرقص بين الصعود وبين الهبوط/يراودنا العشب
والشجرات العرايا ومتكآت النوافذ والشرفات وأبدى الصغار
وأبدى التماثيل والكائنات المظلة حول السقوف.

يقترب اللفظ من حالة الأشياء ويغادر سكونية المعجم
وتتحرر الجملة الشعرية من منطلقها وتوقفاتها الحتمية لتتأق
الحدث الذى أصبح خارجيا ، ولكنه يمت بوشائج عميقة
إلى روح الشاعر ووجدانه وشواغله. ربما كانت الذاكرة هي
مركز العمل الشعرى فى مرحلة اغتراب الشاعر الفرنسية،
حيث تطفو صور الكائنات المثيرة للجدل والدهشة والمفارقة،
«صورة شخصية للسيدة ص ك» ، ولقطة تذكارية للقاء عابر.
ولأن القصيدة الحجازية صارت تظل بحميمية أكثر على
أفقها الخاص مرتبطة مرة باللون ومرة بالمكان ، فقد تواصل
الشاعر مع عوالم تضج بكائنات غامضة تطلع فى أفق سيف
وانلى وعدلى رزق الله ويكاسو. إن قصيدة «نقاطعات» تمثل
الحالة التى وجد الشاعر نفسه فيها ، حيث اتسعت الرؤيا
وضاقت العبارة : وتكون أمسية مطر كخيوط الغزل يقطعنى
وأقطعه/وشوارع تنصب فى جسدى وأعبرها ويكون ضوء
يلعب البلبل الصقيل به/يفرقه ويجمعه/ويكون نهر يقتفى
أثرى وريح مثقل بالغيم والأصداء يدفعنى وأدفعه/ويكون أنى
حين ألقاه أضيئه .

إن حدائث حجازى تتميز بين الحدائث العربية بغلبة
الهاجس الرومانسى رغم تقاطعه القوى مع الهاجس الواقعى
الرمزى، ونلاحظ ما يشبه الدورة الشعرية فى بروز كائنات
ظلت تواصل بقاءها فى تجاربه. إن المرأة التى كانت توشك
أن تكون جزءا ضروريا من وجوده فى ديوان (مدينة بلا قلب)
تغدو امرأة مستقلة، امرأة وحيدة يعتره الإشفاق عليها. يرسم
الشاعر فى قصيدته الأولى كائنات مسرح التجربة فى قصيدة
«كان لى قلب» : على المرأة بعض غبار/وفوق الخدع البالى
روائع نوم ومصباح صغير النار/واكل ملامح الغرفة/كما
كانت مساء القيلة الأولى وحتى الثوب/حتى الثوب وكنت
بحافة الخدع/تردين انبشاعة نهدك المشرع وراء الثوب . هذا
المدخل الواقعى إلى تجربة رومانسية يتطور ليصبح تجربة أخرى
فى كائنات مملكة الليل، كان بعض كائنات حجازى الشعرية
تنمو بطريقتها الخاصة لتواجهنا مرة أخرى بعد دورة من

الفهم والوعى والتطور. نلتقى فى قصيدة «كان لى قلب»
بامرأة هي حبيبة الشاعر التى ترتبط بعالمه ويظل يناشدها أن
ترحل معه إلى مصيره المجهول فى المدينة، كأن هذه المرأة
نفسها هي التى رحلت وبعد دورة من الخيبة والعذاب
والإحباط سكنت هذه القصيدة التى يعطى لها الشاعر عنوان
«غرفة المرأة الوحيدة» ، امرأة وسط أشياءها التى تذكروها
بالماضى ، امرأة تطرد المدينة وتنشغل بوجودها المتمثل فى
الرموز الحميمية لتجارب عبرت ولانكاد تلتفت لوجود الشاعر
وهى واقفة أمام المرأة . إن الأشياء فى هذه القصيدة تكتسب
بعدا وجوديا عميقا لاتملك المرأة ولا الشاعر الفرار منه: كل
شئ له موضع لا يارحله/وحضوره/له من خطى الوقت خبز
وماء/ومن ظلها المتأرجح إغفاءة ودمار/كل شئ له شهوة
وبكاء/له نكهة الجسد المتعود وحدته/التأمل فى ذاته/كل
شئ مرايا لها وجهها ولها ما لأعضائها من حميمية
وانكسار/والمرأة لاتخذ الأشياء إلا فائحة لينابيع هاربة من
ذكريات قديمة/ربما استحضرت بالمعقود المدلاة
والشمعدانات/روحا بها تعود لبساتين هاربة/لينابيع تجرى
على أوجه تترجرج تحت المياه النقية باسمه فى القرار.

تتفتح الذاكرة على مصراعها فى كائنات مملكة الليل.
ولكن القصيدة تظل مغلفة على أسرارها التى تتسرب منها
لتظل شخصية الشاعر واضحة فى كل ما يقع على مسرح
هذه القصيدة ؛ فهر يظل مشتبكا مع أبطاله ونسائه وأعجابه
بعوالم الفنانين التشكيليين، ويظل جاضرا فى غرفة المرأة
الوحيدة ويواصل رثاءه لزمته ولرجال كانوا يمثلون عصورهم:
فيكتور هيجو، كارل ماركس، وهو يواصل كذلك ترقبه
نضال هذا الطائر الذى أمسكته الشباك: زمن كالأنفول/فى
انعقاد الظهيرة/والشمس فى السم/كنت أرى طائرا/صالبا
نفسه فى شباك التوهج/كنت أراقبه/فمتى يستفيق ويستأنف
الضرب فى قلب هذا البياض الخفيف إلى أن يغيب. ويكتمل
الخط من نقطة البدء حتى الوصول، تكتمل ثمار القصيدة
ولكن الرحلة تنفض خواءها بعد أن قضى الشاعر نهاره يطارد
القطا فى وقت الربيع. كان القطا يلازم الشاعر من بلد إلى
بلد ولكنه لا يراه إلا فى الإصلاح. إن القطا هو رمز السعادة
التي ظل يحلم بها، الهناء الذى لا يتيسر له أبدا: كان القطا
يتبعنى من بلد إلى بلد/يحط فى حلمى ويشدو فإذا قممت
شرد. قضى الشاعر نهاره يصوب قوسه نحو القطا، ولكن

هذا التَّشَوُّه الذى أصاب بنية الحياة وهيكليها وجمد روحها فنشأ جيل جديد من الكائنات الناقصة: يقبل الليل ويمضى/دون أن نشبع من نوم، وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا . والمواليد الذين اعتاد أبائهم الصمت «الخنوع والذلة» يجيئون قصارا ناقصى الخلقة لا يخرج من أفواههم صوت ولا تنمو خصاهم: والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباح سأمًا لاشبعًا توضع أكداها على الأبواب والآلات تلقى غيرها زبدًا وخمرًا فى النفايات التى تقضى إلى الباعة/والأرض تدور. لكان شجر الأسمنت ليس إلا حضارة بأكملها تشوّهت وانجرفت تسير نحو غابة مجهولة فى آلية مقبنة. ولأن الخضوع الذى يرمز إليه الصمت قد أصبح عادة فقد ساءت أحوال الخليقة.

هل نواجه مع حجازى فى (أشجار الأسمنت) هزيمة الجواد الجامع بعد خيبة الرحلة ونشوة القيم وغياب الوطن القديم، كأننا نعود معه إلى أفق البداية، بداية الرحلة من القرية إلى مدينة بلا قلب. كان ديوان (مدينة بلا قلب) عنقا حميما بين اندفاع العاصفة الرومانسية إلى أتون الحلم القومى واشتعال الوهج الفروسي لإعادة بناء العالم، أما ديوان (أشجار الأسمنت) فهو تعبير عن الانكسار الذى لحق بالشاعر والحلم والوطن. تتدافع كائنات حجازى الشعرية كما تتدافع شخصيات مأساوية فوق مسرح تقليدى، تبدأ فياضة بالقوة والأحلام مقتحمة مغامرة، ولكنها وسط صراعاها النبيل مع أقدارها تسقط فى أقبية الخوف والقلق والتأكل والغربة والموت. وكلما ازداد الصراع حدة وسالت دماء الكائنات الشعرية اغتنت القصيدة واكتنرت وفاضت برحيقها المسكر والموقظ فى الوقت نفسه. ويتبدى أحمد عبد المعطى حجازى وسط الحرائق والتصدعات والتحولات شاعرا مبدعا قادرا على السيطرة الحازمة على مقادير كائناته وقصائده، حديد البصر نافذ البصيرة، يمعن التأمل والتقصى فى الجذور والفروع حتى تستوى بين يديه القصائد كما تستوى بين أصابع المثل الماهر ملامح التماثيل الناطقة بالحكمة والقوة والجمال والبقاء.

إن الحياة المقفلة بالقيم العليا والمثل الرفيعة التى يمنحها الشاعر لنا عبر قصائده تظل رافدا ثرا من روافد تقدم الشعر، ومصدرا من مصادر اعتزازنا بإبداعنا ومبدعينا المعاصرين الذين يقف أحمد عبد المعطى حجازى فى طليعة الطليعة منهم.

القطا أقلت منه : صوبت نحوه نهارى كله/ولم أصد/عدوت بين الماء والغنيمة/بين الحلم واليقظة مسلوب الرشد/ومنذ خرجت من بلادى لم أعد.

يعود الوطن بكثافة وجوده إلى القصيدة، رغم أن الشاعر يعلن أنه لم يعد. إذن ، فالوطن يحتل مساحة القلب: هل كانت رحلة صيد؟ نحس من رمز القطا أن الشاعر يحيا فى برية تجتمع بين الحرية والخنوع والمتاهة، وتقوده «البرية» إلى الأطلال والتراسل مع أبى الطيب المتنبي «يا صاحبي أ خمر فى كؤوسكما». رحلة باريس هى اكتمال لدورة الحياة ذاتها، فالحياة بمجملها سفر فى عنصرين لا يكفان عن التحول، الزمان والمكان ، بينما الإنسان يأتى الآن إلى أطلال ذكرياته: كان الحنين مدى عذابا وكان لنا من وجهها كوكب فى الليل سيار/هذا دخان القرى مازال يتبعنا وملء أحلامنا زرع وأجنحة وصبية فى الحقول إلى الموتى وصبار. هذا المقطع أول ما يطالعنا فى ديوان (أشجار الأسمنت) وهو آخر ماصدر للشاعر ١٩٨٩، وكأن الشاعر حين فكر فى الوطن تمثلت له القرية التى تبعته من مدينة بلا قلب إلى عالم ملئ بأشجار الأسمنت يعود بها الشاعر إلى الوطن باحثا عن أصحابه فلم يجد أحدا . هل ماتوا أم تغيروا فلم يعودوا يحملون له ما يحمل الصاحب للصاحب من وفاء ومودة، ثم سأل الشاعر عن أهله وعن داره وعن الشجر القديم الذى كان يكتنف الطريق إلى التلال فدهش الناس لأسئلته. والدهشة توحى بأن كل شئ قد تغير إلى الحد الذى انقطع فيه الحاضر عن كل ما كان فى الماضى، ثم بحث الشاعر عن نهر المدينة فلم يجد سوى رماد نازل من جمره الشمس، ثم رأى أهل المدينة يتحدثون لغة غريبة عن اللغة التى اعتاد أن يسمعها على ألسنتهم. ولم يعد أمام الشاعر سوى الانهيار مثل عمود ملح فى الرمال. عاد فلم يجد الوطن. وإذا كان الشاعر قد فقد التواصل مع الوطن المائل أمامه ، فقد حاول العثور على الوطن البديل، الوطن القابع فى الذاكرة، وطن الرفاق الذين رحلوا : حسن فؤاد وصلاح جاهين، راح يتشمم رسوم الأيام القديمة: قهوة عبدالله، متحف الفن الحديث، إيزافيتش، دار الأوبرا، ويحاول أن يستحث مائبقى على أن يتبادل معه التذكر. نجد أن أشجار الأسمنت التى تنمو كنبات الفطر تقتل كل محاولة للإمساك بالأطراف القديمة: فلا موضع للعشب ولا معنى لهذا المطر الدافق فوق الحجر المصمت لا ينبت إلا صدا أو طحلبا ، دون جذور. شجر الأسمنت رمز

شعرية اللون

قراءة فى كائنات مملكة الليل

عبد العزيز المقالح*

كائنات شعرية جديدة:

تختزل هذه القصيدة القصيرة، وعنوانها «بطاقة»، قضية الديوان، وتختزل كذلك صورة التطور الأخير فى شعر حجازى بعد رحلة ثلاثين عاما أمضاها فى مدينة الشعر باحثا فى شوارعها وحدائقها وبين أكواخها وقصورها عن كائنات شعرية جديدة يواجه بها كائنات ممالك الليل، حيث يعانى الإنسان ويتعذب، وحيث يقاتل وينتصر ويهزم، هناك حيث يغنى ويبكى، ويغتال وينهض. وفى هذه السطور القليلة جدا تبلغ اللغة ذروة شفافيتها ويبلغ التكليف ذروة توهجه وتركيزه، ويبلغ المعمار الفنى ذروة التركيب والتشكيل الشعرى.

وهذه القصيدة تختزل - قبل كل شئ وبعد كل شئ - تاريخ الشاعر، تاريخه فى موكب الثورة العربية، وما آل إليه أمرها، فقد ارتبط اسمه وشعره بهذه الثورة ارتباطه بالحياة وبالناس، كما ارتبط اسمه وشعره بالجديد والتجديد، لقد

أنا والثورة العربية

نبحث عن عمل فى شوارع باريس

نبحث عن غرفة

نتسكع فى شمس أبريل

إن زمانا مضى

وزمانا يجئ

قلت للثورة العربية

لا بد أن ترجعى أنت

أما أنا

فأنا هالك

تحت هذا الرزاد الدفى !

* شاعر وناقد يحنى.

خلال هذا التردد بين وجداني وبين العالم تتردد في شعري نعمتان رئيسيتان.. العزلة والاندماج، النجاح والخيبة، الهزيمة والانتصار، العقيدة والنظام، ويقوم الصراع بينهما. ومن الصدق أن أقول إن هذا الصراع في ديواني السابقين كثيرا ما كان يقوم بين قطبين منفصلين. وهذه هي المشكلة التي أحاول حلها بإعادة تأمل التجربة وتحليلها لأحصل على إدراك منسجم للعالم، يحول هذا الصراع الغنائي (إذا أمكن القول) إلى صراع مركب يتم داخل الرؤية الواحدة بين عناصر متشبكة، فتبدو التجربة بقوامها الحقيقي ويتحقق الانسجام الذي أعتقد أنه السمة الرئيسية في شعري الأخير. إن قضيتي الآن هي أن أجعل من الغريب والشورى شخصا واحدا.. في الفكر وفي الشعر، وكأني في ذلك أسير في الطريق التي تسير فيها الحياة نفسها.

إذن، هذه الوحدة بين الغريب والشورى لم تتحقق الآن وقد أفادت هذه المراجعة الذاتية وهذا التأمل الناقد من قبل الشاعر نفسه، أفادت في تغيير مساره الشعري وفي تطوير أساليبه اللغوية والفنية، وأفادت كذلك في تحديد مواقفه وجعلها أكثر التزاما. وبذلك فقد اختلفت دواوينه الأربعة فيما بينها اختلافا غير يسير، وأثبت أنه مع قلة قليلة من شعراء القصيدة الجديدة الذين اتسعت ثقافتهم الشعرية وسجلت أعمالهم المتابعة تصاعدا مستمرا، وكان ديوانه الثالث (مرثية العمر الجميل) بداية القفزة النوعية في مساره الشعري، ثم جاء ديوانه الرابع (كائنات مملكة الليل) لتسجل قصائده الأخيرة تضورا غير مسبوق مع احتفاظ واضح بشروط القصيدة الجديدة، كما أرادها منذ ربع قرن على الأقل، بعيدا عن التجديد المفتعل أو التشكيل الشري الذي يفقد القصيدة عذوبتها ويعوق انسيابها نحو الوجدان.

وقد شهد هذا المنحى الخاص، بوضوحه وأصالته، اهتمام النقاد؛ ولعل جمال الدين بن الشيخ، وهو ناقد عربي من الجزائر يعيش في فرنسا ولا يكتب سوى القليل بلغته الأم، لعله أكثر أولئك النقاد إدراكا لهذه الخصوصية الفنية

متزجت الثورتان؛ الثورة العربية بالثورة الشعرية، وعبرت كل منهما عن نزوع الإنسان إلى الحرية وشوقه إلى الانعتاق الكامل من الظلم السياسي ومن القهر الاجتماعي؛ وفي عقد الستينيات، وبانتصاراتها العظيمة وبانكساراتها الحزينة تألق وجه الشعر مع تألق وجه الثورة العربية، وأصبح الرفيقان توأما يجدان طريق القافلة المحاصرة نحو الانعتاق والنهوض.

وحين جاء عقد السبعينيات مثقلا بغبار الردة ترك الشاعر بلاده إلى المنفى حاملا الشعر والثورة وبدأ يبحث عن عمل له، فكان الشعر وكانت القصائد التي تألف منها ديوانه الأخير وهو ديوان ولدت معظم قصائده في المنفى، وشهد جو باريس المطر المثلج ميلاد عدد غير قليل من هذه القصائد يستطيع القارئ، دون إشارة، أن يدرك أنها لم تكتب في القاهرة ولا في أية مدينة عربية أخرى.

أصدر الشاعر عبدالمعطي حجازي قبل ظهور ديوانه الأخير ثلاثة دواوين هي (مدينة بلا قلب)، و(لم يبق إلا الاعتراف)، و(مرثية العمر الجميل)، ويرى الشاعر في حديث له عن تجربته الشعرية أنه كان يتوقف بعد صدور كل ديوان ليدرس ويتأمل نموذج الشعري ومدى اقتراب أو ابتعاد هذا النموذج عن رؤيته الشعرية. وقد ساعدته وقفته الأولى بعد صدور ديوانه الأول على تجاوز النموذج الرومانسي ومحاولة الفكك من قبضة القاموس الشعري الرومانسي، وساعدته الوقفة الثانية على تأكيد الصلات بين النفس والواقع. يقول بعد ذلك :

وضحيح أن الغربة عندي لم تكن موقفا ثابتا أو اختيارا نهائيا، ولذلك ظل العالم الخارجي حاضرا يتراوح خلالها.. ومن هنا كان الصراع الذي يتجنبه شعراء آخرون يرون أنه لاحقيقة إلا ما يرونه داخل نفوسهم وأن الواقع وهم باطل.. واقع الصراع يبنى وبين العالم، لأنني بقدر ما أرى الحق في نفسي أراه فيما حولي.. وبقدر ما تكتسب الأشياء وجودها من موقعها في وجداني بقدر ما تتمتع بوجود مستقل أجد نفسي دائما مسوقا إلى الاقتراب منه واستكناه سره.. وهكذا

في شعر حجازي، فهو يقترب منها في شبه حياء ويرصد كل الإحساسات والارتعاشات التي تجسدها بعفوية وفي نفور من التعقيد والغموض:

كتابة حجازي تقصد الهدف رأساً. ليس الكلام هو الذي يعجن، وإنما الكائنات والأشياء في كلامه. هو، إذن، متأخر بالنسبة للكتابات المكسورة التي تجعل الشعر ينبثق من شقوق غير محسوس بها لفعل متكل به، الجملة عنده كاملة، مبنية منطقياً ومن ثم يضمن للنص الحركة التي كانت ميزة الشعر الكلاسيكي. لاشئ يفاجئ ويظل المعنى ملتصحا بالكلمة ومنقاداً في شفافيته دون أن يهبط إلى الغموض. هناك، من جهة أخرى، لغة قوية وثيقة من نفسها، محتضنة بشكل طبيعي الكلمة الغريبة إلى جانب التعبير الشعبي، ولكن دون تنازل للتمرين الثقافي أو للشعبية السخنة. بالإجمال، هذا هو الشعر الذي يبرز آتته، بما في ذلك التلاعب بالتناغمات المستحضرة لمساندة اندفاع الفكر، والمسجلة في القوالب الاصطلاحية للعروض التقليدي، وفي التقسيمات المجزأة التي تنوعها، أو في المحاكاة المدهشة للإيقاعات القرآنية.

إنه الشعر الذي يبرز آتته ووسائله، فهذه الوسائل كلها مكتملة في هذا الاتصال الكوني الذي يبقى فيه الشاعر سواء وصف منظراً أو فكرة أو حيناً. يكتب مثلما يأخذ الحياة مجموعة وكلية في آن واحد. إن كانت جميلة مطردة فاندفاعاته متضاعفة، وإدراكه للأشياء يعيد إليها تعقيدها الكثيف. لا يفرض رؤية (شعرية) بل يكشف شعرية الوجود، يعني مسراه المتعدد وروابطه الدقيقة، ويقلب صوره رأساً على عقب ومجازاته الأكثر وقاحة. هذا ما يعنى بالنسبة له قول الواقع والسماح لتياراته مجملة، واكتشاف علاماتها السرية بمجرد ملاستها أسطح الآلام. من هنا بنية القصيدة في سطحها وحدة موضوعية

وحركة كبيرة. وفي العمق، تعاقب تفجيرات، وتدرج جمل مدوم، كاشف مواقع غير متوقعة.

وهكذا ينفتح باب المفاجآت. هنا، ينبثق الرمز يجمع حوله الصور، يعطيها بعدها. هناك ينسخ المجاز تماثلاته التي تنحدر من كل جهة لتعطي اللحظة المعيشة كثافتها. ثم لا يستعين غالباً بأية صورة بيانية؛ لأن القولية تكتفي بنفسها. حينئذ يلتحم البيت بالإحساس وكأنه يكون ضفة لوجود يتدفق نثراً مستجملاً بين الكائنات.

وحين يصل ابن الشيخ، في رصده الإشاري السريع إلى الديوان الأخير للشاعر، يلاحظ كيف استطاع الشاعر أن يبقى وينفى في مرحلته الجديدة والمتقدمة أشياء كانت بالنسبة إليه كاللوازم أو «اللحن المميز»، وكيف احتفظ بهذا «اللحن المميز» دون أن يعوقه في تطوير لغته معجماً وتركيباً، ودون أن يخل بشرط الغنائية العذبة، يقول ابن الشيخ:

تسجل القصائد الأخيرة بالإضافة إلى هذا تطوراً محسوساً، الغناء يظل أخوياً، والوسائل متشابهة. ولكن موجة تجوب بعض النصوص، معبرة عن نوع من القلق. لا يعني أن العالم يظهر له أكثر صعوبة من السابق أو أن أمه أضعف من ذي قبل؛ يبقى صاحب ثقة واضحة، ولكن عنيده. غير أن حجازي الذي بلغ النضج والحدق يبدو أنه يتهيأ لمجابهة (كائنات ملكة الليل)، عنوان ديوانه الأخير الصادر في سنة ١٩٧٨م. ربما قد أن الأوان ليستغلغل في هذه المناطق المظلمة حيث تتجابه المتناقضات في كلماته علاقات جد سرية، وصوره تهتز بهذه الداخلية التي يملكها النظر القلق المشرف دائماً مع ذلك الأمل الكبير.

تعالوا نكون كما تشتهي هذه الأرض

أو نشعل النار فيها.

(ترجمة ميسون نمرى: الآداب عدد

١٩٨١/٢/١م).

القصيد بالثرية وهى أبعد ما تكون عن ذلك، والفقرات
المختارة تحمل صوت الشاعر، ثم نختم بحوار قصير مع
المناضل الراحل تنتهى به القصيدة :

يستطيع ابن جلون أن ينهض الآن
فالشهداء يموتون كي يفرغوا للسهر
عم مساء عمر

...

يستطيع ابن جلون أن يفلت الآن
من أعين المخبرين
وأن ينتقل فى الأرض

دون جواز سفر

...

وابن جلون من جسد الأرض
من كيمياء الربيع
تحدّر نهرا
فماذا على النهر لو صار غيما
وماذا لو الغيم صار مطرًا
آه.. زغردن للعشب يا أمهات الضحايا
وخضبن شيب جدائلكن بماء الزهر
السلام عليك عمر !

وعليك السلام

تقالم !

لا ! لم يعد وقته !

تتنعم !

لا ! لم يحن وقته !

أنا بين المساء وبين السحر

أتردد مازلت بين المساءين

حتى يعود دمي للشروق ،

وتزهر وردته فى الحجر !

(الديوان: ص ٨١)

فى السطرين الأخيرين، وهما من قصيدة «آيات من
سورة اللون»، عالم واسع من الدلالات النفسية والاجتماعية،
من الدلالات الشعرية وغير الشعرية. إن مهمة الشعراء
والفنانين وكل المبدعين فى الحياة هى أن يتمكنوا من إعطاء
هذه الأرض التى يعيشون عليها الألوان الإنسانية القادرة على
أن تجعل من الأرض مكانا جديرا بالبقاء والسكن، وإلا فما
المنفعة من وجودهم ووجودنا، وما عسى أن يكسبه الإنسان من
مطلق الحياة ومن مطلق الوجود ما لم يكن وجه الأرض
نضرا جديدا، وقلبها نابضا بالحياة، مفعما بدفء الحب
والخصوبة.

جدلية الثورة والشجن:

فى هذا الديوان يتجاوز حجازى نفسه تجاوزًا بيّنًا، لكن
تجاوزه غير منقطع لا عن التراث ولا عن البدايات الأولى.
وقد جمع ديوانه الثالث، وهو بداية المرحلة الجديدة المتقدمة،
بين عنصرين رئيسيين فى جوهر تجربته هما عنصر الثورة
والشجن. والثورة قضية، والشجن هو التعبير التراجيدى عن
الإحباطات والمواقف التى تقف فى طريق الثورة وتصنع
الانكسارات المتعاقبة على امتداد سنوات الزمن الجديد. وديوان
(كائنات مملكة الليل) يجمع العنصرين معا: الثورة والشجن.
وهو ابتداء من البكائية الأولى على الثورة العربية التى تسكع
مع الشاعر فى شوارع باريس بحثا عن عمل وعن طريق إلى
العودة إلى الديار، وانتهاء بقصيدة «المراثى»، لا يخرج عن هذا
المناخ الثنائى، وتقف قصيدة «عرس المهدي» فى طليعة
البكائيات التى يحفل بها الديوان وهى واحدة من أبرز
قصائد الشجن الحزين الواقفة فى الجانب المأمون فى زمن
النفي والارتداد، زمن الشهادة أو السقوط والتحدى. والقصيدة
تروى، من خلال تعبير درامى فائق الأداء، مأساة اغتيال
المناضل المغربى عمر بن جلون، وفيها يجمع الشاعر بين ابن
جلون والمناضل المهدي بن بركة فى عالم الموتى، بوصفهما
رمزين من رموز النضال العربى الحديث فى المغرب، وتختلط
ذكريات المناضلين الراحلين بذكريات الشاعر المهاجر عن
وطنه وتتداخل الوقائع، وتتداخل بحران من بحور الشعر فى
صياغة القصيدة. وسوف أكتفى هنا بالتقاط بعض فقراتها
ذات البحر الواحد كى لا يختلط الأمر على القارئ فيتهم

رغم حداثة الواضحة ، على تقاليد القصيدة العربية كما
اختار لنفسه كتابتها؛ فالقافية لاتزال تأخذ مكانها المناسب
كما كانت فى قصائده الأولى تماما، وهذه هى القصيدة :

يرقد العالم فى بلّورة يغسلها ماء المطر
ها هى اللحظة تأتى.

أهو اللون أم الإيقاع ، ما تصطاده ،
أو ربما تسلمه نفسك حتى يفمر الموج التجاعيد
ويلهو بخصيلات الشعر

...

يهبط اللون

من الياقوت

للفضة ،

للعشب

ويعلو

سَلْم الصوت

فقاقيع من الأضواء

لا تلبث حتى تنفجر

...

أهو اللون ، أم الإيقاع ما يحملك الآن

على هذا البكاء الفذ

أم بعد الصور !!

...

يرقد العالم فى الزاوية الأخرى من الرسم

وعلا نادرا ،

ينعم بالألطف والندف ،

ويجتز الفكر

تدخل العاشقة الفندق فى حزم،

وتعطى نهدها للرجل المملوء صمتا ،

قبل أن يدهمه وقت السفر

ومن قصائد هذا المنحنى المليئة بالشجن ، قصيدة
بعنوان « آيات من سورة اللون» كتبها الشاعر متأثرا بأعمال
الفنان الرسام السكندري المعروف سيف وانلى . والقصيدة
لوحة بديعة شارك الشعر والتصوير فى إبداع ألوانها وظلالها،
وتأثير باريس وبيعتها الفنية شديدا الوضوح فيها، وهو
تأثير لا يقتلح جذور الشاعر ولايعده - كما أسلفت الإشارة
- عن الأصول الأولى لأسلوبه الذى يتنامى ويتصاعد وهو
محتفظ بأهم العناصر المشكلة لخصوصية القصيدة العربية.
وقد يكون من الضروري أن نعرض هنا - قبل أن نعرض
القصيدة أو جزءا منها - لتفسيره هذا التغيير الذى طرأ على
شعره بعد الإقامة فى باريس دون أن يخل بجوهر فلسفته
فى كتابة القصيدة يقول:

أعتقد أن قصائدى التى كتبتها هنا - يعنى فى
باريس - قد تنبى عن تطور جديد فى شعرى
ولكن أرجو من القارئ ألا يتوقع أى انقلاب،
ولاسيما من شاعر أضحى مقيدا بتقاليد
لايستطيع منها فكاكا إلا بمقدار، وهذا المقدار
هو ما أنجزته فعلا، وهو ما يجعلنى أقول إن
أشعارى الأخيرة تمثل تطورا معينا. فعلى صعيد
الشكل تنحو قصائدى الجديدة إلى شئ من
النقاء، وبهذا النقاء أقصد مسألتين: الأولى هى
التكثيف فى استخدام اللغة والأدوات والصور،
والثانية هى اليقظة العقلية أمام العلاقات المعقدة
والمتداخلة من أجل تحقيق أقصى ما يمكن من
اتحاد بين هذه العلاقات وبين القصيدة كبناء
لفوى من جهة، وكفكرة من جهة ثانية. أما فى
مجال الموضوع فأشعر أننى مشدود إلى الإفصاح
أكثر عن أعماقى المستفجرة، بل وحتى عن
الجانب الخاص الذى يفردنى عن الآخرين.

(من مقابلة مع جريدة «السفير» البيروتية)

وعندما نقرأ قصيدة «آيات من سورة اللون» التى أرى
ضرورة إبرادها كاملة، سندرك ماذا يعنى بالنقاء الذى أضافته
باريس إلى جديده الشعري، وتدرك كذلك كيف حافظ،

شعرية اللون:

ويحمل ديوانه الأخير (كائنات مملكة الليل) ما يمكن أن يسمى بالمرحلة الباريسية. والحديث عن «رحلة باريسية» في شعر حجازي لن يكون مجازفة نقدية وإنما هو حقيقة موضوعية؛ فقد ذهب الشاعر إلى باريس، وعاش فيها سنوات تكفى لأن تترك آثارها على جسد القصيدة، دون أن تؤثر في رؤيتها العربية أو تفقدها ملامح الخصوصية. وعندما ذهب الشاعر إلى باريس، هل كان يتوقع أنه سيبدأ معها مشواراً جديداً في تجربته الشعرية، وأن هذه التجربة ستترك آثارها على شعره في وقت قصير بالرغم من إصراره العنيف على المحافظة على خصوصيته، ونفوره من المغامرة غير المسبوقة؟ لقد أجاب عن مثل هذا التساؤل في حديث سبقت الإشارة إليه وفيه إعلان للقارئ بالألا يتوقع أى انقلاب في أسلوبه الشعري؛ لأنه شاعر أصحى مقيداً بتقاليد لا يستطيع منها فكاً إلا بمقدار. وهذا المقدار الذي أشار إليه الشاعر يتجلى بدرجة أكثر وضوحاً فيما يمكن تسميته بالإيقاع اللوني لقصيدة حجازي الباريسية. ومن يقرأ قصائد حجازي، حتى الأولى منها، يتبين له أن الإيقاع اللوني قد رافق تجربته الشعرية منذ البداية، إلا أنه لم ينضج ويتبلور ويبلغ ذروته إلا في الفترة الأخيرة ومع المرحلة الباريسية بخاصة. فقد كان للبنية الجغرافية الجديدة - وباريس هي مدينة الضوء واللون - أثر عميق في نضج هذا الملمح الفني ومحوره في مجموعة من القصائد التي تتحدث عن الألوان وتلمس الأسرار وراء إيقاعات الظل والنور. وقد أهدى الشاعر بعض قصائد هذه المرحلة لعدد من أصدقائه الفنانين مصحوبة بإشارة إلى أعمالهم كما حدث مع سيف وانلى، وعدلى رزق الله، وبيكاسو. وعناوين بعض هذه القصائد يأخذ معنى التصوير أو الرسم مثل: «صورة شخصية للسيدة ص»، و«لقطة تذكارية للقاء عابر»، و«طيور الخيم» و«تقاطعات». وقد عرضنا في القسم الثاني من هذه القراءة الجزء الأول من قصيدة «آيات من سورة اللون»، وقد أهداها لفنان مصر الراحل سيف وانلى، وفيما يلي نعرض الجزء الثاني من القصيدة وقد كتبها الشاعر عن أعمال الفنان عدلى رزق الله. ولابد - في رأى - من إيراد النص كاملاً لكي لا تفقد الآيات اللونية انسجامها وبنيتها المتكاملة:

ينقر الديك نجيمات السحر

يرقد البحارة الاغراب فى الملهى،

ويكون فرادى

ويعودون زهر

...

أهو اللون الذى كنت تراه ؟

أهو ذات الصوت ؟

لكنك لا تملك أن توقف ركض الغيم

فى وجه القمر

فانتظر أن يرجع الصيف ،

وحاول مرة أخرى مع الضوء

الذى لا ينتظر !

أية رحلة طويلة، شائقة وشاقة، تلك التى قام بها الشاعر الجديد فى عالم كل ما فيه قديم أو يحاول أن يبقى كذلك، وأية إشارات نقية وجريئة تلك التى وضعها الشعر على طريق تغيير الإنسان العربى فى زمن تعالت فيه أصوات الرضا والقناعة والزهدي عن الإبداع، ومن ذا الذى يستطيع أن يقيس بأى معيار المسافة التى قطعها الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازي متدرجا من القصيدة الرومانسية الحلم إلى القصيدة الواقعية الحلم. وكيف تطورت قدراته الفنية بالتوازي مع قدراته الموضوعية بعيدا عن موجة اللعبة اللغوية الشكلية وبعيدا فى الوقت ذاته عن المألوف والتكرار. الرحلة طويلة وشاقة، لكنها شائقة أيضاً فقد استطاع الشاعر خلالها أن يحقق لنفسه مركزاً متميزاً بين الشعراء كافة؛ لغة حديثة موحية، تركيب شعري يحتفظ للقصيدة بقدر من البساطة والتوصيل، إيقاع هادئ غير خطابي يستغل كل إمكانات موسيقى العمود الشعري، إنكار من خلال التطبيق وحده لكل الهاربين من الشعراء على أجنحة الغموض إلى عوالم الإبهام والانغلاق، ذلك فى سطور قليلة هو شعر أحمد عبدالمعطى حجازي، وتلك هى عناوين الرحلة.

قل إنه الطين .
فليُنظر الطين مم خلقناه
قل هو ماء ، ولكن دم
نخلة أنت
أم سَلَمٌ
وأنا خنجر طالع
أم هلال تحدر بين الترائب
حتى اختفى فى الذوائب
ثم بدا
جسدا
وارتدى جسدا !
قل هو اللون
فى البدء كان
وسوف يكون غدا !
فاجرح السطح ،
إنَّ غدا مفعمٌ
ولسوف يسيل الدم .

(الديوان: ص ٥٢)

قد يظن القارئ أن غلبة الصور اللونية فى هذه القصيدة ناتج عن كونها حديثا غير مباشر عن رسام، اللون بمشتقاته المختلفة مادته وأدواته إلى التعبير الفنى . ومن هنا، تمازجت الألوان وتلاقت واتخذت فى القصيدة أبعادها وظلالها، كما يتمازج الماء بالدم والخنجر بالهلال والوردة بالفم . لكن هذا الظن سرعان ما يتلاشى إذا عرفنا أن معظم قصائد الديوان التى لا علاقة لها بالفن أو الفنانين تحمل الصور اللونية نفسها . وقبل أن نعرض نماذج أخرى تؤكد ما نذهب إليه علينا أن نشير إلى قضيتين أساسيتين ، أولاهما ترتبط بالعلاقة بين الشعر والرسم ، والأخرى عن دور باريس فى تطوير وعى الشاعر حجازى نحو استخدام الصور اللونية فى قصائده الأخيرة . ومن التعابير الشائعة عبارة تتحدث عن الرسم بالكلمات وهى عبارة توجز المفهوم المعاصر للشعر،

قطرتان من الصحو ،
فى قطرتين من الظل ،
فى قطرة من ندى
قل هو اللون !
فى البدء كان وسوف يكون غدا !
فاجرح السطح
إنَّ غدا مفعمٌ
ولسوف يسيل الدم !
سنغنى لكم أيها السادة الغرباء
غناءً رتيباً،
على وتر مفرد يتردد بين مدريد ،
كالقمر العربى .
هو الأبيض الاسود ، اللؤلؤ المعتم .
سنغنى أغانيها الخضر ،
لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة ،
كان أسلافنا خباؤها مع الخبز والخمر
فى خشب الموميات

لكى تنفجر فى غرف الدفن
حين تحين مواعيد عودتهم للحياة وردة أم فمٌ
هذه الورقات التى تمسح الآن صدرى
وقبرة تتنفس تحت الأصابع
أم برعم

نهدا ؟

قطرتان من الصحو
فى قطرتين من الظل ،
إنَّ لونا هنا ينقص اللون
كى يتنفس
لون كحب اللقاح الذى لا يرى ،
كالأوز الذى غاب فى زبد الأفق .

وهذا لا يعنى أن العلاقة بين الرسم والشعر لم تكن قائمة فى الماضى فكلاهما، الشعر والرسم أو القصيدة واللوحه، يقف منذ وجد عند نقط التقاء كثيرة. فالشاعر يرسم لوحاته أو قصائده بلغة مقروءة ومسموعة والرسم يكتب لوحاته أو قصائده بلغة منظورة. وأهمية أى شاعر قديما كان أم حديثا بمقدار ما يضيفه فى نتاجه الشعرى من الصور الجديدة المبتكرة غير المسبوقة وغير المكررة والتي تضاف إلى عالم الإبداع الشعرى كما تضاف اللوحات الفنية إلى عالم الإبداع التصويرى.

ولى صديق شاعر مولع بتتبع الصور الجديدة المبتكرة فى دواوين الشعر التى يقرأها، وهو يضع فى نهاية كل ديوان جدولاً بالصور غير المسبوقة، ومن خلال هذا الجدول يحكم على الشاعر بالإضافة أو الخواء. وهى طريقة سليمة فى الحكم على الشعر. والشاعر الذى يضيف إلى عالمنا لوحات أكثر ثرى وجداناً وحياتنا هو الذى يستحق البقاء ويستحق أن يقال له: أنت شاعر. أما عن دور باريس فى تطوير وعى الشاعر حجازى نحو استخدام الصور اللونية وإعادة تركيب ألوانه بما يتفق والوعى الجديد، فقد ذهب حجازى إلى باريس من مدينة عربية - مهما كان اهتمامها بالفن التشكيلى - وهى القاهرة، فإنها تظل شرقية. وما كادت قدما الشاعر تستقران على أول شارع من باريس حتى بهرته العناية الفائقة بالجمال والعناية الفائقة بالألوان، فالفن التشكيلى فى الشارع وفى المقهى، فى الفندق وفى المنازل المتواضعة. وقد جسد هذا الإحساس فى قصيدة «ثلج» وهى لوحة فنية مؤلفة من كلمات:

البياض مفاجأة

حين عريت نافذتى ،

شدنى من منامى

النديف

الذى كان يهطل متتداً

مانحا كل شئ نصاعته

ومداه الشفيف

شدنى.

كان دوامة من رفيف

جذبتنى لها

فرحلتنا معا وانطلقنا ،

نرفرف من غير ظل

ونرقص بين الصعود وبين الهبوط ،

يراودنا العشب ،

والشجرات العرايا ،

ومتكآت النوافذ والشرفات

وأيدى الصفار وأيدى التماثيل

والكائنات المطلة حول السقوف

بياضا تقلّب فى ذاته

كرف من البجعات

على نبع ماء

يسخن شبهة أعناقهن الطوال

على ريش أجسادهن الوريث!

ثم أشرقت الشمس من فوقها

فسقطنا معا

وانحللنا معا

فى رتابة هذا السواد الاليف .

إن هذا التلون أو الرسم بالكلمات، يمثل هذا المستوى من الاقتدار، يجعل الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى فى مقدمة الشعراء المعاصرين الأشد تميزاً والأكثر ارتحالاً وتعمقاً فى أجواء، دون قبول بالمغامرات التى قد تهدم الجذور وتنحدر بالتعبير. وقد أرفدت مرحلته الباريسية خيالنا ووجداننا بكلم هائل من الصور، ما كان له أن يهتدى إليها لو لم يرحل إلى باريس ويضيف إلى ثقافته اللغوية ثقافة لونية، من خلال مشاهدته اليومية للوحات والمنحوتات، ومن خلال اختراجه هذه المشاهد وتحويلها إلى جمل شعرية عميقة الإحياء قادرة على التعبير باللون عن المرئى وغير المرئى. وهو فى قصيدة «محطات الزمن الآخر» يتألق وهو يبدأ فى رسم صورة

للمعاني والأشياء المجردة، كما هو الأمر مع الزمن الذي
يتحول من حركة نسبية مجردة إلى شئ منظور ومرئي:

زمن واقف

يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى،

وينأى عن المعدن المتدفق،

فى الطرقات المضيفة .

كيف يحسب وقت الرحيل

بعيدا عن الشمس ، واللحظات الدفينة

زمن كالشتاء

وكان دجاج الطفولة ينقرنى فى الصباح الندى ،

على باحة فرشت بالبقايا

التي ذبلت من ثمار الفصول

زمن كالأفول

فى انعقاد الظهيرة ، والشمس فى السمـت ،

كنت أرى طائرا ،

صالبا نفسه فى شباك التوهج ،

كنت أراقبه ، فمتى يستفيق ،

ويستأنف الضرب فى قلب هذا البياض المخيف

إلى أن يغيب ،

ويكتمل الخط من نقطة البدء حتى الوصول

زمن كالخطيئة

وأنا لم أزل بعد طفلا

وها أنا كهـل تنعتنى الخمر،

تنكأ فى لحم روجى المذلات ،

والسقطات الخبيثة .

(الديوان : ص ١٠٧)

ويجب الانتباه، بعد هذه الإشارات العابرة، إلى موضوع
الإيقاع اللوني فى ديوان (كائنات مملكة الليل) للشاعر
أحمد عبدالمعطى حجازى، يجب الانتباه إلى التوافق التام بين
هذا والإيقاع الصوتى. فالشاعر الذى يستخدم لغة صافية لم
يدخلها التعقيد ويسعى مع عدد من الشعراء الجدد إلى إبداع
زمن شعري معاصر فى شكله ومحتواه، هذا الشاعر يبقى
خليليا وهو فى باريس، وخليليته الباريسية تجعله أكثر من
زملائه الرواد، بما فيهم السياب، حرصا على ألا يقطع الصلة
بالغنائية العذبة، سواء الموروثة منها أو تلك المبتدعة من إيقاع
الحياة الجديدة.

لقد استطاع الشعر، فى الآونة الأخيرة، أن يستوحى
كثيرا من الفنون، والفنون التشكيلية على وجه الخصوص.
كما استطاعت هذه الفنون، والفنون التشكيلية خصوصا، أن
تستوحى الشعر وأن تقيم بين اللون والكلمة علاقة وثيقة
يتدخل فيها اللامرئى بالمرئى، والرموز بالإشارات، والتجريد
بالزخرفة. وكان ذلك التلاحم والاتصاق بين الفنون إعلاناً
عن العصر، وشهادة بأن الإنسان يتحرك نحو المستقبل دون أن
يفقد الوعي بعنصرى الزمن والتاريخ.



الشاعر والمدينة

قراءة فى نص شعري

أحمد زياد محبك*

مقدمة :

إن مشكلة المدينة تتجاوز الصراع بين الريف والمدينة إلى الصراع بين الروح والمادة، بين الفرد والآخر، بين القيم وضياع القيم، ولم تعد المشكلة قاصرة على شاعر قادم من الريف.

وبذلك، فهى مشكلة نابعة من الواقع، وليست مستوردة أو مجلوبة، وإن كانت الثقافة قد أغنتها، وزادت قوة ووضوحاً، كما أكسبتها حدة وعمقاً، ولكن لا يمكن القول إن الإحساس بمشكلة المدينة هو محض تأثر بالشعر الغربى.

وفى الحق، لا يمكن إغفال الإحساس بهذه المشكلة منذ القديم، والتعبير عنها فى الشعر العربى، فهى مشكلة إنسانية، ظهرت على مر العصور، ومن ذلك مثلاً أبيات ميسون الكلبية الشهيرة^(١)، ومثلها أيضاً تفضيل المتنبى^(٢) حسن البداوة على حسن المدينة، وغير ذلك فى العصور التالية، وهو غير قليل، وإن كان ينصرف على الأغلب إلى

برزت مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر، وقد عالجهما كثير من الشعراء، منهم على سبيل المثال: السياب والبياتى وحاوى وعبد الصبور وحجازى وأدونيس ودنقل وغيرهم.

وبروز هذه المشكلة هو نتاج اصطدام الشاعر بالمدينة، وهو ذو مستويات ومظاهر متعددة، أبرزها فى الظاهر اصطدام الشاعر القادم من الريف، حيث البراءة والنقاء، بالمدينة، حيث العلاقات المادية، ولكن وراء هذا الظاهر ما هو أكثر من محض شاعر قادم من الريف، إذ ثمة صراع بين الذات فى بحثها عن البراءة والجمال والنقاء والتواصل الإنسانى، وبين الواقع وما فيه من تفكك وتناقض وقبح وفقدان لقاء الإنسان بالإنسان.

* أستاذ الأدب العربى الحديث، كلية الآداب، جامعة حلب.

وريقة فى الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب
 ظل يذوب
 يمتد ظل
 وعين مصباح فضولى ممل
 دست على شعاعه لما مررت
 وجاش وجدانى بمقطع حزين
 بدأته، ثم سكت
 - من أنت، يا ... من أنت؟
 الحارس الغبى لا يعى حكايتى
 لقد طردت اليوم
 من غرفتى
 وصرت ضائعا بدون اسم
 هذا، أنا،
 وهذه مدينتى.

(٢)

والعنوان يوحي منذ البدء بوجودين اثنين، لا وجود
 واحد، الأول هو وجود الذات «أنا»، والثانى هو وجود ذات
 أخرى هى «المدينة»، وهى هنا ذات مستقلة، وليست محض
 موضوع.

ويوحى حرف العطف بوجود فاصل بينهما، فكل
 منهما ذات مستقلة عن الأخرى، وليس بينهما توحيد أو
 اندغام، فحرف العطف، هنا إنما يعطف ذاتاً على ذات، ولا
 يوحد، ووجوده يؤكد استقلال كل ذات عن الأخرى.

ولكن هذا الاستقلال لا يلغى وجود علاقة من نوع
 ما، وإلا فما معنى تجاوزهما وعطف إحداها على الأخرى؟
 ولكن، ما نوع هذه العلاقة وما طبيعتها؟ وكيف تبدأ؟ وإلام
 تنتهى؟!

والقصيدة تبدأ باسم الإشارة «هذا» وتعطف عليه بعد
 ذلك اسم الإشارة «هذه»، واستخدام الإشارة لكل من «أنا» و
 «مدينتى» يعنى انفصال كل من الذاتين، وبعد إحداها عن

محض مقارنات بين ريف ومدينة، أو بين بداوة وحضر، على
 نحو ما يظهر فى شعر أبى نواس وعلى بن الجهم
 والمعرى^(٣)، على الرغم من الاختلاف فى موقف كل منهم،
 ولكنه فى الأحوال كلها لا يتجاوز إلى مثل ما تجاوز إليه
 الشعر العربى المعاصر.

فلقد اتخذت مشكلة المدينة بعد ذلك فى الشعر العربى
 المعاصر أبعاداً أخرى مختلفة، منها بعدان مختلفان، الأول بعد
 المدينة العربية الحاملة لقيم الثورة والتحرر، والثانى بعد المدينة
 الغربية الحاملة لمعانى الظلم والاستعباد والظلمانيات^(٤).

وهكذا، كانت مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر
 تعبيراً عن روح العصر، ووعياً بمشكلاته كافة، كما كانت
 شكلاً من أشكال التعبير عن رفض دمار الفرد، والتوق إلى
 تأكيد الحرية.

بل إن هذه المشكلة نفسها قد حظيت بقدر غير قليل
 من البحوث والدراسات^(٥).

(١)

ويعد أحمد عبد المعطى حجازى^(٦) من أبرز الشعراء
 الذين عالجوا مشكلة المدينة، وأكثرهم تعبيراً عنها، حتى
 ليكن أن يسمى: «شاعر المدينة»، كما تعد قصيدته «أنا
 والمدينة» من أكثر القصائد شهرة وخصوصية فى هذا المجال.

وحجازى شاعر من جمهورية مصر العربية، قدم من
 الريف إلى المدينة، فصدم بما فيها من معطيات لم يألفها من
 قبل فى الريف، وقد كتب هذه القصيدة عام ١٩٥٧،
 وظهرت فى مجموعته الشعرية التى عنوانها (مدينة بلا
 قلب)، وقد نشرت هذه المجموعة أول مرة عام ١٩٥٩.

وفى هذه القصيدة يقول الشاعر: (٧)

هذا أنا

- وهذه مدينتى

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان، والجدران تل،

تبين ثم تختفى وراء تل

وجود طرفين متنافرين متصارعين، منذ البدء، يمنح القصيدة حركية درامية، تنفى عنها الغنائية، وتثير الإحساس بالتوقع لما سيأتى.

(٣)

بعد أن حددت القصيدة الطرفين الفاعلين فيها، وهما المدينة والشاعر، تحدد بعدين أساسيين، وهما الزمان والمكان:

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان، والجدران تل،

تبين ثم تختفى وراء تل

والقصيدة تختار أبرز مكان فى المدينة، وهو الميدان، وهذا المكان الذى كان مكتظاً بالناس والحركة وعلاقات البيع والشراء، قد أصبح خلاء، عند انتصاف الليل، وهو الوقت الذى ينفض فيه السامر، وتنتهى السهرات، ويأوى كل إلى بيته، وعندئذ تبدو المدينة عارية على حقيقتها، فتغيب الحركة والعلاقات التى كانت سائدة، ليظهر الخواء.

وإذن، لم تكن تلك العلاقات إلا عابرة، ولم يكن ذلك الضجيج إلا صخباً من غير ما فائدة، سرعان ما يحل الفراغ، ليثور الإحساس بالوحدة والوحشة.

ويصبح الميدان على رحابته ضيقاً، تحجزه جدران العمارات، وتضيق منه، وهى جدران شاهقة كالتلول، تحجب الأفق، وتمنع الرؤية، وتثير الشعور بالاحتباس والضيق والاختناق. وهى جدران كثيرة، متتابعة بعضها فى إثر بعض، فى تكرار ممل رتيب، تبعث على الإحساس بالسأم، والوحدة والضياع.

وهى بعد ذلك كله كتل حجرية، لاشعور فيها ولا روح، هى محض سدود وحواجز.

وتشبيه الجدران بالتل يرجع فى اللا شعور إلى الريف الجميل، ولكن أين تلون الريف الخصبة المرعة من جدران المدينة الحجرية القاسية؟ ولكن اللا شعور المملوء بصورة التلول فى الريف، جعل التشبيه يأتى ههنا على هذه الصورة.

الأخرى، لأن الإشارة تكون من ذات مستقلة إلى ذات مستقلة.

والإشارة إلى الذات بالقول: « هذا أنا»، يدل على وعى الذات لوجودها، وتحسها بذاتها مستقلة ومنفصلة عن الذات الأخرى، وهذا يدل على توتر الذات وقلقها.

ومثل ذلك أيضاً الإشارة إلى المدينة بالقول: «وهذه مدينتى»، فهذه الإشارة تدل على وعى المدينة وإدراكها بوصفها ذاتاً أخرى مستقلة.

ومن هنا، ينشأ بين هذه الإشارة وتلك، بين أنا والمدينة، ثمة مسافة إذن فاصلة بين الذات والذات الأخرى، وهى مسافة من الفراغ يملؤها التوتر والقلق وإحساس كل ذات بانفصالها.

والذات كى تحقق انسجامها وتوازنها، تحتاج إلى التوحد بالآخر والتواصل معه، لا الانفصال عنه.

ويزداد هذا الانفصال توتراً عندما يلاحظ أن الذات الأخرى «المدينة» قد نسبت إلى الذات الأولى وأضيفت إليها: «مدينتى»، فهذه المدينة، هى مدينة الذات، وليست أية مدينة أخرى، وكان من المرجو أن يكون ثمة تواصل ولقاء بين الذات ومدينتها، ولكن النقيض هو المسيطر.

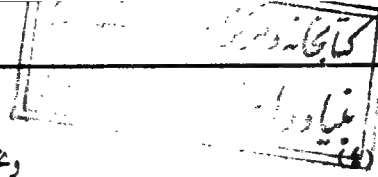
فلو قيل: «هذا أنا، وهذه المدينة»، لكانت المشكلة تتعلق بأية مدينة، أو بمدينة غريبة، ولكن إضافة المدينة إلى الذات: «مدينتى» يزيد من ألم الانفصال والتباعد، بين الذات ومدينتها.

ويؤكد ذلك كله مجيء الإشارتين منفصلتين، إذ تستقل كل إشارة بسطر، ولا تتجاوران على سطر واحد:

هذا أنا

وهذه مدينتى

وفى هذا ما يدل أيضاً على أهمية التشكيل فى توزيع التفعيلات على الأسطر ووضع النقاط والفواصل وعلامات الترقيم الأخرى، فى الشعر الحديث.



وتحولها إلى محض ظل، تعبت به كما تشاء، فإذا المصاييح
تمده حيناً، وحيناً تحسره:

ظل يذوب

يمتد ظل

وهو ظل وحيد يلقي على الرصيف، ليشير الشعور
بالوحشة والرهبة في المدينة الخاوية. والذي يمدده ويحسره في
تلك المدينة هو مصاييح الشوارع، وأصواتها صناعية، أفرزتها
الحضارة.

وإذن، ليس الظل في المدينة هو الظل الطبيعي الذي
تمده أو تحسره أشعة الشمس أو ضوء القمر. وهو هنا في
الطبيعة متصل بصاحبه، وجزء منه، يدل عليه، على حين أنه
هناك في المدينة محض ظل، تعبت به المصاييح كما تشاء،
ولا يرى صاحبه وكأنه قد أُلغى.

والظل في الحقيقة مقدس، لأنه جزء من الذات،
ودليل على وجودها، ويجب ألا ينفصل عنها، وأى فصل،
إنما يعنى التشويه للذات، كما أن أى عبث بالظل هو نفسه
عبث بالذات.

ويلاحظ تشابه عبث الريح بالوريقة مع عبث المصاييح
بالظل، مما يؤكد إلغاء الذات في المدينة، والتعامل معها
كشيء، مثل الوريقة التافهة يمكن التطويح بها، هنا وهناك.

(٦)

وكما تحولت الذات في المدينة إلى محض ظل،
مسفوح على الرصيف، كالأشياء، تلهو به المصاييح كما
تشاء، كذلك تحول النور فيها نفسه إلى محض شيء ملقى
على الرصيف، يدوسه الشاعر حين يمر:

وعين مصباح فضولى ممل

ديست على شعاعه لما مررت

إن النور الذى هو رمز الخلق والمعرفة والهداية يناله
مثل ذلك التحول، لأنه ههنا في المدينة نور مصنوع، وليس
نور الشمس أو القمر أو النجوم، إنه ضوء مصباح الشارع.

وكان من المرجو أن يظهر على رصيف المدينة عاشقان
أو صديقان أو طفل، لتكتسب المدينة قيمة الخير والخصب
والفرح والإنسان، ولكن شيئاً من ذلك لا يظهر. وإنما تظهر
القمامة، لتدل على قبح المدينة ودماستها:

وريقة في الريح دارت ثم ضاعت ثم حطت في الدروب

هى وريقة تافهة لا قيمة لها، صغيرة، تذررها الرياح،
وتحركها في فضاء المدينة، وتعبت بها، ثم تطرح بها في
الدروب.

ثمة حركة سريعة، لاهثة، متتابعة، تشكلها الأفعال
الثلاثة الماضية، ولكنها حركة ضعف وضياح وتشرذ، وليست
حركة ولادة وخلق وحياة.

وثمة وجود، هو وجود وريقة تافهة لا قيمة لها، وليس
وجود أناس يحيون ويعملون ويدعون.

إن صورة الوريقة تذررها الرياح تشير الشعور بالخوف
من ضعف الورقة وضياعها وقوة الرياح وسيطرتها، كما أن
صورة الوريقة في تلك المدينة الخاوية تشير الإحساس بالخواء
والوحدة والضياح.

وهى صورة مأساوية مرعبة، لا تمنح الشعور بالاطمئنان
بل تشير الشعور بالفزع.

ومن الممكن أن تعد الوريقة استعارة تصريحية يراد بها
ذات الشاعر على سبيل الرمز، كما يمكن أن تعد معادلاً
موضوعياً لغياب الإنسان وحضور الأشياء، وسيطرة القمامة
والتفاهة والضياح والتشرذ والعبث.

(٥)

وهكذا، فإن المدينة التى تنتمى إليها الذات، وإليها
تنسب، (مدبنتى)، هى نفسها المدينة التى تسلب الذات
روحها، وتحيطها بالخواء والفراغ والوحشة، ثم تلغى كيانها،

والفعل الذى تهم به الذات، ههنا، هو محض غناء، هو تعبير بالقول، بالكلمة، وليس بالفعل. فالكلمة إذن مضادة، لأنها دليل انفعال، دليل عناء، دليل وعى.

والذى يقطع صوت الشاعر هو الحارس، الرجل الذى لا يمثل ذاته، إنما يمثل سواه من سلطة أو حاكم أو ملك، فهو أداة، وصوته ههنا يظهر قوياً، يطفى على صوت الشاعر، ويفيه، وهو الصوت الوحيد الذى يملأ شباب المدينة، ويزيد وحشتها وحشة، فما هو بالصوت الرفيق، ولا المؤنس، ولا المطمئن، إنما هو الصوت الذى يزيد من حصار الذات، ويزيد من إحساسها بالوحشة والغربة.

ويؤكد ذلك أن الحارس ينادى ذات الشاعر بمحض أداة النداء «يا»، ملغياً ذاته وهويته وانتماءه إلى المدينة، فهو لا يخاطبه باسمه، ولا بأية صفة من صفات المواطنة، كأن يقول له: «أيها المواطن». كما أن سؤاله: «من أنت؟» يدل على إهانة وإدانة، بل على شك واتهام.

ولذلك، يصف الشاعر بعد ذلك الحارس بالغبى، وهى من غير شك صفة غير موضوعية، وإنما هى صفة انفعالية، تدل على غضب الذات، إذ يفاجئها الحارس سائلاً متهماً.

ومن هنا، تأتى تلك الصفة دالة على الموقف الذى تعاني منه الذات فى قلقها وضياعتها ونقمتها. ويلى تلك الصفة التى جاءت بالمفرد «الغبنى» صفة أخرى تأتى جملة، وهى: «لا يعى حكايتي»، وهى أكثر قوة وأوضح دلالة.

ثمة حكاية، إذن، تعيشها ذات الشاعر، وتعانى منها، والحارس لا يعى تلك الحكاية، وقد تم استخدام فعل «تمى» لأنه أكثر قوة من «تعلم»، أو «تعرف»، أو «فهم»، أو «تدرك»؛ لأن الوعى درجة أعلى من كل الأفعال. وهنا تأتى كلمة «تمى» لتدين الحارس بصورة لا شعورية، فالحارس باع روحه للسلطة، وهو ينطق بصوتها، ودوره أن يهلك ويهتهم، فأتى له -أن يعى؟

وحين تقرر شخصية الحارس بشخصية الشاعر تظهر المفارقة كبيرة، فكلاهما فى مدينة واحدة ولكن الأول تخلى عن ذاته، وباع روحه، وهو لا ينطق بصوته، ويمارس الانهمار

وهذا المصباح نفسه بدلاً من أن يكون هادياً ومنيراً للطريق، يصبح عيناً تتجسس، وتثير الشعور بالملق والسأم، بل الشعور بالنفور.

إن مصباح الشارع لا يرشد الشاعر، ولا يهديه، ولا يضىء له، وإنما يتجسس عليه، ويحاصره، ويزيد من شعوره بالوحدة والعزلة والضياع، ولذلك يدوس الشاعر على الشعاع، لأنه شعاع مهين، لا يضىء، وإنما يكشف، ينير، إنما يعرى.

وهكذا، لا تمنح المدينة الشعور بالانتماء، إنما تسلب الإنسان روحه، وتحوله إلى شئ، وتحاصره بالأشياء، من ميدان وجدران ووريقات ومصابيح لتعدم فيه ذاته، فهى تزيف كل شئ فيها، حتى الإنسان، تشيئه، تحوله إلى شئ.

(٧)

ويلاحظ أن ذات الشاعر التى يعيها ويحس بها «هذا أنا» لم تظهر إلا متأخرة، فقد طغت عليها أشياء المدينة، من ميدان وجدران ووريقات ومصابيح، حاصرتها، فإذا الحضور الأقوى هو لأشياء المدينة وخواتمها الموحش المقفر المرعب، وإذا صوت الشاعر يتأخر.

وعندما يحاول هذا الصوت الظهور، ليعبر عما يجيش فى داخله، يقطع عليه الحارس صوته، ويستوقعه:

وجاش وجدانى بمقطع حزين

بداته ثم سكت

من أنت يا... من أنت؟

الحارس الغبى، لا يعى حكايتي

إن شعور ذات الشاعر الوحيد فى المدينة قد اضطرب فى داخله، ودفعه إلى أن يرسل صوته بالغناء، فهو يريد أن يغنى، محض غناء، لا يرفع صوتاً بصراخ، أو نداء، أو انتقاد، إنما يحاول محض محاولة للغناء ليعبر عن شئ ما من ذاته.

ولكن تلك البداية سرعان ما تقطع.

وما أصعب أن يهم المرء بفعل ما، وإذا بقوة أكبر منه وأعظم تقطع عليه الطريق، لتحط فى داخله صدمة وانتكاساً يجعل الذات تغور فى الأعماق.

فى القصة القصيرة لئتمنحها فى الختام مبرر كتابتها،
وتكسبها معناها، وتضىء جوانبها كلها.

وغرفة الإنسان هى مستقره وأمنه ومأواه، هى المكان
الذى يودع فيه خصوصياته ويخبئ حاجاته، وهى الموضع
الذى يرتبه ويعدده وفق رغبته وهواه، ويجد فيه راحته وحرته،
بل يجد فيه ذاته.

وإذن، فالغرفة هى ذات الإنسان وكيانه، والطرء من
الغرفة، لا يعنى الطرد من غرفة الطين والحجر، وإنما يعنى
الطرء من الذات، يعنى استلاب الذات، ونهبها، وإخراج
الفرد منها كارهاً. ويؤكد ذلك قوله:

وصرت ضائعاً بدون اسم

إن سقوط الاسم عن الإنسان يعنى موته، ليس الموت
الجسدى وحده، بل الموت الثقافى أيضاً، بل إن سقوط
الاسم يعنى الموت الثقافى أكثر مما يعنى الموت الجسدى.

إن كثيراً من الفنانين ماتوا وهم أحياء، ونسى
اسمهم، لأنهم توقفوا عن العطاء، وإن بعض الفنانين ظلوا
أحياء، على الرغم من موتهم، لأن اسمهم ظل حياً، من
خلال استمرار نتاجهم الفنى فى ممارسة فاعليته، وعندما يقهر
الإنسان ويستلب، ولا سيما فى السجن، يسقط عنه اسمه،
ويتحول إلى محض رقم.

إن اسم الكائن الحى هو وجوده ومحو الاسم هو محو
لوجوده.

وقد ذكر المولى عز وجل فى التنزيل العزيز أنه عرّف
آدم إلى الأشياء من خلال أسمائها، وذلك فى قوله تعالى:
«وعلم آدم الأسماء كلها»^(٨)، أى أنه قد عرفه إلى
المسميات، وبذلك يكون الاسم هو كالمسمى بعينه.

وهكذا، فإن الطرد من الغرفة، وضياغ الاسم، يعنيان
ضياغ الوجود الثقافى للإنسان، الوجود الروحى الحر، وهو
الوجود الحق، الذى هو أكثر قوة من الوجود الجسدى.

ومن هنا، كان السؤال الشهير الذى طرحه هاملت:

«أن تكون، أو لا تكون، هذا هو السؤال»^(٩).

والشك، كما يمارس النفى لذوات الآخرين، وهو بعد ذلك
كله يعيش فى مصالحة مع المدينة.

وبالمقابل، يبحث الشاعر عن ذاته فى المدينة، ويسعى
إلى تأكيد صوته، والمدينة تحاول تدمير ذاته ومحو صوته، وهو
يرفض أن تطغى عليه الأشياء كما يرفض الانصياغ للمدينة
والمصالحة معها، وهويتحس مظاهر القبح فيها والدماغة، يريد
أن يكون فيها الإنسان هو الإنسان.

ومن هذه المفارقة بين الشخصيتين يزداد التوتر فى
القصيدة قوة.

ونمة بعد ذلك كله حكاية، يحملها الشاعر بين
جوانحه، ولا أحد يعرفها أى أن هناك معاناة، ولعلها هى سر
تلك النظرة السوداوية التى ترى المدينة موحشة قاحلة،
والقصيدة لم تصرح بتلك الحكاية إنما أخرتها إلى حين.

ولكن ما حكاية الشاعر؟ ها هو ذا يعترف فى بوح
فاجع، فيقول:

لقد طردت اليوم

من غرفتى

وصرت ضائعاً بدون اسم

ويظهر التناقض الصارخ بين الفرد ومدينته، الفرد
ينتمى إلى مدينته، ويرتبط بها، ويقول «مدينتى» وكأنه يقول
«أمى»، ويتوقع أن تحتويه وتحتضنه، ومدينته تتنكر له، فتضن
عليه بمأوى، بل تطرده من غرفته.

وهنا، يكمن السر فى شعور الفرد بالوحدة فى مدينته،
كما يكمن السبب فى رؤيته الجدران الخائفة والفراغ
الخفيف، والوريقة التى تعبت بها الرياح، فهو يعانى من حالة
تشرذ وطرء واستلاب، ويرى فى الخارج كل ما يعكس صورة
الداخل.

وهكذا، تأتى حكاية الذات المستلبة فى النهاية لتسوغ
كل ما تقدم. وتمنحه معناه، وترتبط بعضه ببعض. وتفسره،
وتكشف سر ذلك الموقف من المدينة، مثلما تأتى نقطة التنوير

(٩)

وما يميز القصيدة هو اعتمادها أسلوب القص التصويرى فى بناء تصاميم يقوم على التصوير والتنامى والكشف مع تعدد فى الأصوات لتنتهى نهاية فاجعة، مع بساطة ووضوح، ولكن من غير تقريرية ولا مباشرة.

فالقصيد أشبه بقصة قصيرة تتحدد فيها عناصر العمل، وقوامه شخصيتان، هما المدينة والذات الشاعرة، والزمان الذى هو منتصف الليل، والمكان الذى هو الميدان، وثمة عناصر أخرى تدخل المشهد شيئاً فشيئاً، ودخولها يقوم على التصوير، فيبرز ظل الشاعر والورقة التائهة والمصباح الفضولى، ثم يظهر الحارس، وينكشف الموقف بعد ذلك كله، فإذا ثمة حكاية تتمثل فى طرد الشاعر من غرفته وتشرده وضياح اسمه.

وهذا التسلسل يعتمد على التقاط عناصر حسية وتصويرها بوصفها قطعاً فى المكان كالقطع (الإكسوار) على خشبة المسرح، هى أشياء مادية لها كتلتها وحضورها الجسدى الظاهر، ولها ما وراءه أيضاً من دلالات شعورية وانفعالية وقيمة وفكرية.

ومن خلال هذه الكتل المادية يتم النفاذ إلى الرؤية الفكرية والمعاناة بعيداً عن التقريرية والمباشرة، وهذا ما يميز القصيدة ويمنحها خصوصيتها.

وهذا المنهج فى التصوير لا التعبير هو الذى قاد إلى تلك العفوية والبساطة والسهولة، وهى أمور واضحة فى القصيدة، سواء فى الكلمة أو اللقطة أو المشهد.

ولكن هذا المنهج فى التصوير خطير، قد يسوق إلى التقاط جزئيات، وعناصر كثيرة، وهذا ما نجت منه القصيدة، فقد اعتمدت الإيجاز والتكثيف، واكتفت بالتقاط عناصر محددة، جعلت القصيدة بمنأى عن الإسهاب والإطالة.

وهى بعد ذلك عناصر متماسكة، يقود بعضها إلى بعض، فى نسق شعورى يقوم على التنامى. والقصيدة تسير سيراً أفقياً هادئاً، لا انكسار فيها ولا تعرج، ولا حلم فيها ولا

إن الخيار الذى يطرحه هاملت ليس بين الموت والحياة، أو الوجود وعدم. إنما هو فى الحقيقة خيار بين الوجود الثقافى الحر والوجود الجسدى المقيد. وهكذا، فالمدينة تصدر الذات والاسم وتستلب الروح، فهى لا تغتال الجسد وإنما تغتال الروح.

(٨)

وتنتهى القصيدة بالسطرين التاليين:

هذا أنا

وهذه مدينتى

وهذا الاحتتام يختلف كلياً عن الافتتاح، وليس تكراراً له البتة، وإن بدا كذلك فى ظاهر اللفظ.

إن البداية توحى بمحض التباعد بين ذاتين مستقلتين هما: «أنا» و «المدينة»، وشيئاً فشيئاً تكشف القصيدة عن استقلال المدينة بوصفها ذاتاً قوية تحاصر الذات الإنسانية بالأشياء فتسلبها الروح وتحولها إلى شيء، على الرغم من أنها ذات منتمية إليها، كالقطة تفترس أبناءها.

إن الخاتمة توحى بالتناقض الصارخ، والنهاية الفاجعة، بما فيها من أسى ومرارة، بل بما فيها من سخرية، إذ لا يجد المرء سوى أن يسمى الأسماء، هذا أنا وهذه مدينتى، عندما يعجز عن ذكر الصفات.

ولكن أى أنا هذه؟ وقد حوصرت بالجدران والفراغ والوحشة والقمامة وانتهكت واتهمت وطردت من ذاتها وأسقط عنها الاسم؟

لم تعد سوى بقايا (أنا)

وأى مدينة تلك؟

إن الإشارة، ههنا، إلى «أنا» وإلى «المدينة»، لا تنبئ بغير التناقض، والفجعة، والسخرية المرة. وهى من غير شك ليست البداية نفسها، وإنما هى نهاية مأساوية.

فما أجباني، وجدني الحرس الطائف في المدينة
ضربوني، جرحوني، حفظة الأسوار رفعوا لآزاري
عنى.

وما لاشك فيه اختلاف تجربة الشاعر في تصويرها
ورؤيتها وموقفها عما تنطق به التوراة، ولكن هذا لا يلغى
وجود الارتباط في العمق الثقافي وفي عمق اللا شعور
الجمعى.

ومهما يكن، فإن صورة الحارس في القصيدة لا
تختلف عما هو شائع في وجدان الناس عامة من صورة
الحارس.

كذلك صورة الوريقة التي تلعب بها الريح، وقد دارت
ثم حطت ثم ضاعت في الدروب، فهي ترتبط جنسياً بما هو
راسخ في اللا شعور الجمعى من صورة الإنسان تلعب به
الأقدار كيف تشاء، حتى ليقال في المثل: «الإنسان مثل
الريشة في مهب الريح».

ومثل هذا الارتباط الجذرى بأشكال مختلفة من
الثقافة، وبما هو راسخ في اللا شعور الجمعى، يمنح القصيدة
عمقاً تاريخياً، ويكسيها القدرة الأكبر على التواصل.

(١٠)

والقصيدة تقوم على البساطة في اللغة، فتظهر فيها
كلمات بسيطة جداً، مثل: «دست»، «حكايتي»، كما تظهر
فيها تركيبات عفوية، لا تعقيد فيها، مثل: «هذا أنا»، «وهذه
مدينتي».

وجمل القصيدة قصيرة جداً، وكثيرة، ومتلاحقة، في
تتابع سريع، مما يدل على الحركة والتوتر والانفعال. ومن
الممكن أن تلاحظ فيها كثرة الأفعال ماضية ومضارة.

وهي على الأغلب أفعال حركة وانتقال وانفعال على
نحو: تبين - تختفى - دارت - حطت - ضاعت - يذوب -
يمتد - دست - مررت - جاش - بدأت - سكت - لا يمي -
طردت - صرت.

استرجاع، والصوت السائد فيها هو صوت الشاعر، ومن
خلال ذاته تتم رؤية المدينة، وهي رؤية ذاتية انفعالية، وقد جاء
التعبير عنها أقرب إلى المونولوج أو الاعتراف.

وحين جاء صوت الحارس الغنى ليقطع صوت الشاعر،
أحدث صدمة منحت القصيدة عنصراً درامياً كسر الغنائية،
ومنحها قدراً غير قليل من الدرامية.

وما لا شك فيه أن صوت الشاعر في القصيدة ليس
هو صوت الشاعر الفرد، بوصفه أحمد عبدالمعطي حجازى
الإنسان الذى يعيش في تاريخ محدود، وإنما هو صوت
الشاعر الفنان، الذى يصور التجربة، بوصفها تجربة إنسان
باحث عن النقاء والبراءة، وسط عالم تحده القيود، وتسوده
العزلة، ويسيطر عليه الاستلاب.

ولذلك، من الضروري التمييز دائماً بين ذات الشاعر
المبدعة، وذات الشاعر الإنسان؛ لأن ما يكتبه ليس تاريخ حياة،
وإنما هو رؤية فنية، وتصوير لتجربة، تتجاوز في ألقها تجربة
الشاعر الفرد، لتغدو تجربة كل إنسان.

ويؤكد ذلك ما يظهر في القصيدة بشكل عفوى من
امتدادات ثقافية، يمكن تلمسها في العمق الحضارى،
والإنتاج الثقافى العربى والعالمى.

إن قضية الحارس الغنى الذى لا يعى حكاية الفرد،
وينكر عليه مواظبته، ويتهمة، ويحقق معه، هي قضية قديمة،
وردت في نشيد الإنشاد في التوراة.

ومن ذلك القول التالى: (١٠)

إنى أقوم وأطوف في المدينة في الأسواق في
الشوارع أطلب من تحبه نفسى، طلبته فما
وجدته، وجدنى الحرس الطائف في المدينة
فقلت: أرايتم من تحبه نفسى، فما جاوزتهم
قليلاً حتى وجدت من تحبه نفسى.

ومنه أيضاً القول التالى (١١):

فتحت لحبيبي لكن حبيبي تحول وعبر، نفسى
خرجت عندما أدبر، طلبته فما وجدته، دعوته

وصيغة السؤال هنا «من» لا توحى بمحض السؤال، إنما توحى بالاستنكار والإدانة والانهام، ويؤكد ذلك تكرار السؤال بـ : «من أنت ؟» وصيغة السؤال بقسوتها وخشونتها وجفافها تأثير الذعر، وتدل على امتهان الإنسان، فهي جافة لا تلحق بها أية صفة ، كأن يكون السؤال : « من أنت أبها المواطن ؟» .

ويؤكد ذلك كله النداء بـ «يا» مقطوعة عن أى اسم أو صفة بعدها ، وهي أكثر أشكال النداء فجاجة وقسوة وامتئانا. وقد جاء بعد أداة النداء «يا» نقطتان ، مما يدل على صمت الحارس هنيئة ، ثم معاودته السؤال، « من أنت » ، وكأن هذا الصمت يدل على افتقار الحارس إلى كلمة أو اسم أو صفة ينادى بها ذلك المواطن .

وجود نقطتين يؤكد أهمية الشكل و التشكيل وتوزيع التفعيلات في الشعر الحديث ، ويدل على أن نمط الكتابة ليس محض شكل خارجي .

ويتجلى حرص القصيدة على الإيقاع من خلال حرصها على القافية أيضا ، والإيقاع ههنا متلاحم مع القافية، ومثله مثلها ، فالإيقاع هادئ رتيب ، كإيقاع المدينة الخاوية ، وهو إيقاع متناوب متردد متكرر ، كإيقاع خطوات الفرد الذاهل الضائع، وكإيقاع أعمدة النور التي تتكرر في تناوب.

ويظهر ذلك من خلال التكرار والتناوب في هذا المقطع:

رحابة الميدان والجدران تل

تبين ثم تختفى وراء تل

ظل يذوب

يمتد ظل

على أن الإيقاع يتتابع مرة، ويعلو مرة، فهو يتتابع في السطر التالي:

وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب

والصفات في القصيدة قليلة، مما أكسبها إيجازاً وتكثيفاً، وأبعد عنها الإسهاب، وما جاء من صفات قليلة كان أساسياً وذا قدرة كبرى على الإيحاء، ولم يكن أكثر من ثلاث صفات، هي: مصباح فضولى - مقطع حزين - الحارس الغبي.

والقصيدة تخرص على الإيقاع والقافية، فهي مبنية على تفعيلة «مستفعِلن»، وتم استخدامها بعفوية، فجاءت التفعيلات متساوقة الانفعال، ومنسجمة الصور، وكذلك كان توزيعها على الأسطر، فهو مرتبط بالحالة النفسية، ومتفق مع الصورة.

ومن ذلك مثلاً الانفصال بين الذات «أنا» والذات الأخرى «المدينة» وما بينهما من صراع، وتوتر، كل ذلك اقتضى أن تكون كل ذات مستقلة بسطر فجاء توزيع التفعيلات على هذا الشكل:

هذا أنا

وهذه مدينتي

ولا يمكن بحال من الأحوال وضع الذاتين على سطر واحد، وهما متباعدتان متافرتان.

وخلاف ذلك الوريقة التي دارت بها الريح وعصفت، فقد تتابعت الأفعال التي تنال من تلك الوريقة، وتكاثرت في لهات سريع، وكانت كلها على سطر واحد ، لأنها أفعال سريعة متتابعة تنال ذاتاً واحدة، وقد جاءت على هذه الصورة:

وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب

والقصيدة تنقل بذكاء صوت الحارس وهو ينادى الشاعر ويستوقفه قاطعاً عليه بداية مقطع حزين كان قد همّ بالبدء به، ولكنه اضطر إلى السكوت.

ويأتى ذلك الصوت على سطر واحد، وعلى الصورة التالية:

- من أنت يا... من أنت؟

وهو يقوى فى نداء الحارس:

«من أنت يا... من أنت؟»

على أنه يعود مباشرة إلى الهدوء، ليغدو أقرب إلى
الهمس فى الأسطر الأخيرة من القصيدة، وهو محض مجوى
أو مونولوج، وهى الأسطر التالية:

الحارس الغبى لا يعى حكايتى

لقد طردت اليوم

من غرفتى

وصرت ضائعاً بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتى

وتبدو الميم هنا أقرب إلى الغمغمة والهمهمة، كما
تبدو الناء أقرب إلى البكاء المخنوق، بما فيها من رقة وهدوء.

وبما لا شك فيه أن القافية وتوزيع التفعيلات على
الأسطر كانا معا متواشجين، كما كانا عفويين، هما نتاج
التجربة والمعاناة.

(١١)

ولابد من القول، أخيراً، إن ذات الشاعر فى القصيدة
ليست هى ذات الشاعر الشخص: أحمد عبدالمعطى حجازى
إنما هى ذات الشاعر المبدعة، وهى ذات لا تصور شخص
الشاعر، إنما تصور معاناة الإنسان وتجربته، وبحسه عن ذاته
وهويته ليؤكد روحه وحرته.

كذلك، لابد من القول إن المدينة المصورة فى القصيدة
ليست هى هذه المدينة عينها أو تلك، وليس المقصود بها
المدينة بالمعنى الحرفى المباشر، إنما المقصود المدينة التى تطنى
فيها المادة وتسيطر فيها العلاقات التفعية ويضيع الإنسان.

وإذن، لابد من الفصل بين ذات الشاعر الشخص
وذاث الشاعر المبدعة، ولابد من الفصل بين التجربة فى
معناها اليومى العابر، والتجربة فى معناها الفنى الأكثر عمقاً.

ومن الممكن القول، بعد ذلك، إن مشكلة المدينة فى
الشعر العربى المعاصر بصورة عامة هى تعبير عن موقف

رومانتيكى، عماده إحساس الفرد بذاته، وتعلقه بالقيم والمثل
وتطلعه إلى النقاء والبراءة، ورفضه الانخراط فى الواقع
وجنوحه إلى الحزن والألم، والشعور بالخيبة.

ولكن ذلك كله لا يضير هذا الموقف؛ لأنه فى حقيقته
ليس انهزاماً ولا هرباً، إنما هو يقظة ووعى، ورفض للتسليم
بما هو واقع.

ويؤكد ذلك أن هذا الموقف ليس سطحياً، وليس
مطلقاً، فشمة موقف آخر من المدينة لدى الشاعر نفسه،
ولدى غيرهم من الشعراء، يختلف جذرياً عن هذا الموقف،
ويتمثل فى التغنى ببعض المدن، بوصفها رمزاً للحضارة
والثورة والحرية.

وما يميز هذا الموقف من المدينة، على الرغم من
رومانتيكته فى الرؤية، هو اتجاهه الحديث فى التصوير، وعدم
اعتماده على الغنائية فى التعبير، وهذا ما اتضح فى سياق
البحث.

(١٢)

وبعد، فشمة بضعة أسئلة يمكن أن تثار: هل القرية حقاً
أكثر نقاء من المدينة؟ وهل العلاقات فيها أكثر إنسانية؟ وإذا
كانت القرية كذلك، فشمة سؤال: ألم تتسلل العلاقات
المادية إلى القرية؟ مع تسلل الأدوات الحضارية ومظاهرها
المادية؟

كذلك يمكن السؤال: هل المدينة العربية حقاً صاحبة
وقاسية ومن غير قلب؟ هل تمزقت فيها العلاقات الإنسانية
وغابت الروح؟ ألا يعدو الأمر محض صدمة شاعر شاب قدم
من الريف إلى المدينة؟

بل ثمة سؤال أخير: ألا يعدو الموقف من المدينة فى
الشعر العربى المعاصر كونه محض تقليد للشاعر الغربى؟

إنها جميعاً أسئلة مشروعة ويمكن الإجابة عنها سؤالاً
سؤالاً. إن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر ليست
تقليداً بحثاً للشاعر الغربى، وليست انطلاقاً مباشراً من التجربة
اليرمية، الأمر أكثر تعقيداً من ذلك كله، وأكثر من جمع
الأمرين، وإذا كان من الصعب نفى أثر الشكافة فإنه من
الصعب أيضاً نفى أثر الواقع.

خاتمة:

ومهما يكن، فإن مشكلة المدينة في الشعر العربي المعاصر مشكلة واضحة عالجهما كثير من الشعراء، وأولوها قدراً غير قليل من الاهتمام.

وتظهر المشكلة في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي واضحة متميزة، وهي عنده نامية متطورة، عالجهما في مجموعاته الشعرية كلها.

وتظل قصيدة «أنا والمدينة» من أكثر القصائد في هذا الإطار خصوصية وتميزاً، بما فيها من تكثيف وتصوير، وبما فيها من طرح إشكالي لمشكلة الشاعر والمدينة.

وساكن المدينة نفسه يحس بطغيان المادة فيها وغياب الروح، ويزداد إحساسه إذا انتقل من مدينته إلى مدينة أكبر، والمدينة العربية ليست أقل قسوة من المدينة الغربية، بل لعلها أكثر، لأن معظم المدن العربية تعاني من ضعف الخدمات، كما تعاني من الزحام وسوء التخطيط.

وفي الأحوال كلها، فإن مشكلة المدينة في الشعر العربي المعاصر، ليست مشكلة سكانية ولا جغرافية ولا عمرانية ولا مشكلة حجر ومصابيح، إنما هي مشكلة شعرية، هي تعبير عن وعي الشاعر، وإحساسه بالضيق والاختناق، وبحسه عن النور والهواء، وشوقه إلى الحرية وتطلعه إلى الروح والقيم^(١٢).

الهوامش:

١ - ميسون بنت بحدل من بني كلب (ت ٨٠ هـ / ٧٠٠ م)، تزوجها معاوية بن أبي سفيان، وأزّلها في قصر منيف بدمشق مشرف على الفوطة، ولكنها تركته وآثرت عليه الحباء وحياة البادية، فطلقها معاوية، وهي حامل منه بولده يزيد.

ولها أبيات شهيرة منها :

لبيت تخلف الأرواح فيه
وليس عباءة وتقر عيني
وأكل كسيرة في كسر بيتي
وأصوات الرياح بكل فج
وكلب ينبج الطراق دوني
ويكر يتسبع الألعان ثقب
وخرق من بني عمي نحيف
خشونة عيشتي في البدو أشهى
فما أبغى سوى وطني بديلا
أحب إلى من قصر منيف
أحب إلى من ليس الشفوف
أحب إلى من أكل الرغيف
أحب إلى من نقر الدفوف
أحب إلى من قط اليف
أحب إلى من يفل زخوف
أحب إلى من عالج عنيف
إلى نفسي من العيش الظريف
فحسبي ذلك من وطن شريف

ينظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام، القاهرة، ١٩٥٤، مجلد ٨، ص ٢٩٨.
والبندي، عبدالقادر، خزائن الأدب، دار الثقافة، بيروت، لا تا، ج ٣، ص ٥٩٢ - ٥٩٣.

٢ - يقول المتن:

ما أوجه الحضر المستحسنا به
كأوجه البدويات الرعابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية
وفي البداوة حسن غير مجلوب
أين المعيز من الأرام ناظرة
وغير ناظرة في الحسن والطيب؟
أفدى ظباء ما عرفن بها
مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولا برزن من الحمام ماثلة
أوراكن صقيلات العراقيب

ينظر: البازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار بيروت دار صادر، بيروت ١٩٦٤، ص ٤٨٢.

٣ - عالج كثير من الشعراء في العصر العباسي مشكلة المدينة، ولكن الطرف في الأمر أن بعضهم أقرها على البادية، منهم أبو نواس وعلى بن الجهم، وقد نفرد المعري بحملة شواء منها على معظم المدن العربية آنذا، ولكل منهم دافعه وفلسفته:
يقول أبو نواس:

دع الأطلال تسفيها الجنوب
ولا تأخذ عن الأعراب لهوا
دع الألبان يشربها رجال
فأطيب منه صافية شمول
فأين البدو من إخوان كسرى
وأين من الميسادين الزروب؟
وتبلى عهد جندتها الخطوب
ولا عيشاً فعميتهم جديب
رفيق العيش بينهم غرب
يطوف بكأسها ساق أدهب
وأين من الميسادين الزروب؟

أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبدالمجيد غزالي، مطبعة مصر، ١٩٥٣، ص ١١.

ويقول على بن الجهم:

سقى الله باب الكرخ من منتزه
ساحب أذبال القيان وسرح
منازل لا يستتبع الغيث أهلها
منازل لو أن أمراً القيس حلها

ابن الجهم، على، ديوانه، تحقيق. خليل مردم بك، دمشق، ١٩٤٩، ص ٥٢.
ويقول المعري:

كل البلاد فسيم لا مقام به
إن الحجاز عن الخبرات محتجز
والنظام شؤم وليس اليمن في يمن

١ - ميسون بنت بحدل من بنى كلب (ت ٨٠ هـ / ٧٠٠ م) تزوجها معازية بن أبي سفيان، وأنزلها في قصر منيف بدمشق مشرف على الفوطة، ولكنها تركته وأثرت عليه الحياء وحياة البادية، فطلقها معاوية، وهي حامل منه بولده يزيد.

المعري، اللزومات، بيروت ١٩٦١، ج ٢، ص ٤٤٨.

٤ - للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي نفسه موقف يتخفى فيه بدمشق رمز الحرية والثورة، كما يتخفى بأوراس، جبل المناضلين في الجزائر، وموقف آخر يدين فيه المدن الغربية رمز الاستعمار والطغيان.

ينظر: حجازي، أحمد عبدالمعطي، أوراس، دار اليقظة، دمشق، ١٩٥٩، وهي قصيدة مطولة.

حجازي، أحمد عبدالمعطي، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ولا سيما القصائد: رثاء المالكي، أغنية ليفداء الموت في وهران.

٥ - الدراسات حول المدينة في الشعر العربي المعاصر كثيرة، نشير إلى أحدثها: أبو غالي، د. مختار على، المدينة في الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم الفكر، الكويت، العدد ١٩٦، نيسان ١٩٩٥.

وينظر مراجع الكتاب ومصادره للاطلاع على مزيد من الدراسات.

٦ - أحمد عبد المعطي حجازي، ولد عام ١٩٣٥ بمدينة تلا في محافظة المنوفية بجمهورية مصر العربية، حاز دبلوم دار المعلمين عام ١٩٥٥ والإجازة في الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة عام ١٩٧٨ ودبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي عام ١٩٧٩.

عمل في مجال الصحافة، فكان مدير تحرير مجلة «صباح الخير»، ورئيس القسم الثقافي لمجلة «روز اليوسف»، ورئيس تحرير مجلة «إبداع».

نشر المجموعات الشعرية التالية: «مدينة بلا قلب» (١٩٥٩)، و«أوراس» (١٩٥٩)، و«لم يبق إلا الاعتراف» (١٩٦٥) و«مرثية العمر الجميل» (١٩٧٢) و«كائنات ملكة الليل» (١٩٧٨) و«أشجار الإسمت» (١٩٨٩). ينظر: عزت أنيب، وزميله، أعضاء اتحاد الكتاب العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. ٣، ١٩٩٥، ص ٢٦٣.

- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مط. دار القيس، الكويت، ١٩٩٥، مجلد ١ ص ٢٩٦.

٧ - حجازي، أحمد عبد المعطي، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٨، ص ١٧٥ - ١٧٧.

٨ - سورة البقرة، الآية ٣١.

٩ - شكبير، ولیم، هاملت، ترجمة. محمد عوض محمد، دار المعارف بحمص، القاهرة، ١٩٧٢.

١٠ - الكتاب المقدس، العهد القديم، نشيد الإنشاد، الإصحاح ٣، الأرقام ٢ - ٤.

١١ - المصدر نفسه، الإصحاح ٥، الأرقام ٦ - ٧.

وقد أكد الشاعر هذا الارتباط الثقافي بقصيدة له عنوانها «من نشيد الإنشاد»، يقول فيها:

خرجت أطلب في الليل من أحبته نفسى

وضعت وشمى على جبهتى وضمت رأسى

قابلى العسس السارى فى هواء المدينة

فشق صدرى وأبقى قلبى لديه رهينة

بالله يا من ستلقى.. فى ذات يوم حبيبى

أخبره أنى انتظرت.. إلى الصباح ومث

حجازي، أحمد عبد المعطي، مرثية للعمر الجميل، دار العودة، بيروت،

١٩٧٣، ص ٢٢ - ٢٣.

١٢ - يقول إحسان عباس:

«إن الإحباطات التي يحس به ساكن المدينة إنما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم، بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحاد والحبوة الأخوية، وإن الفرد ليحس أن قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها، وفي النور من هذا الوضع يحاول المرء أن يجد لنفسه مهرباً أو مهرباً، وإذا كان ساكن المدينة يحس بذلك كله فإن المهاجر إليها من الريف لا يملك إلا أن يكون إحساسه حاداً طاعياً».

عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢، شباط ١٩٧٨ ص ١١٣. وينظر: ص ١١٤، وما بعدها أيضاً من المرجع نفسه.

ومن الملاحظ أن عباس كان له من قبل رأى مختلف في هذا الصدد، يقول فيه:

«مباينون لدقة الإحساس بالواقع، مأخوذون بفكرة الوطأة الثقيلة التي تسحق الفرد في المدينة المعاصرة، ينما الواقع من حولهم أكثره ريفي يتطلب نظراً وثقيفاً وعلمياً وخبيراً ودواء، متألون من انهيار الحضارة المعاصرة، وأمتهم تستشرف البناء وتحاول النهوض وتردد أن تقيم لنفسها أسساً حضارية».

ينظر: مائيسن، إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٩ من مقدمة المترجم للكتاب.

المصادر والمراجع:

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - الكتاب المقدس.
- ٣ - أبو غالي، د. مختار علي، ١٩٩٥م، المدينة في الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم المعرفة، الكويت، المجلد ١٩٦، نيسان.
- ٤ - أبو نواس، ١٩٥٣م، ديوانه، تحقيق: أحمد عبدالحيد غزالي، مطبعة مصر، القاهرة.
- ٥ - البغدادى، عبدالقادر، لانا، خزائن الأدب، دار الثقافة، بيروت.
- ٦ - ابن الجهم، علي، ١٩٤٩م، ديوانه، تحقيق: خليل مردم بك، دمشق.
- ٧ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٥٩م، أوراس، دار البقعة، دمشق.
- ٨ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٦٨م، مدينة بلا قلب، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. ثانية.
- ٩ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٦٥م، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت.
- ١٠ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٧٣م، مراثي للعمر الجميل، دار العودة، بيروت.
- ١١ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٧٨م، كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت.
- ١٢ - الزركلي، خير الدين، ١٩٥٤م، الأعلام، القاهرة.
- ١٣ - شكسبير، وليم، ١٩٧٢م، هاملت، ترجمة: محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة.
- ١٤ - عباس، إحسان، ١٩٧٨م، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم المعرفة، الكويت، المجلد ٢ شباط.
- ١٥ - عزت، أديب، وزميلاء، ١٩٩٥م، أعضاء اتحاد الكتاب العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. ثالثة.
- ١٦ - مائيسن، ١٩٦٥م، إليوت الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت.
- ١٧ - المعري، ١٩٦١م، اللزومات، بيروت.
- ١٨ - هيئة الإشراف، ١٩٩٥م، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، دار القبس، الكويت.
- ١٩ - اليازجي، ناصيف، ١٩٦٤، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار بيروت، دار صادر، بيروت.



الدلالة المرئية

على جعفر العلاق*

- ١ -

الحكاية^(١). وهكذا نرى أن تعويل الشعر على اللغة قد يتعرض إلى الخلخلة حين تمازج طبيعته عناصر تنحدر إليه من طبيعة مغايرة .

لاشك أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، في تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعي أن يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس آخر، أو أن نجد نسيماً ما ينسل من حقل أدبي مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءاً من نسيج فضائه وحيويته. تتنمى اللغة، أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متميزة هي على التوالي : الشعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعني أن هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية؛ فنحن حين نتحدث عن السرد في الرواية، أو اللغة في الشعر، أو الحوار في المسرح، فإنما نتحدث، في الحقيقة، عن مهيمنات فرضت حضورها

يبدو أن لكل قصيدة دعوتها الخاصة التي تأتينا، دونما ضجيج، ذاتية ذوباناً ما كراً وشديداً الخفاء في نسيج النص، ونبرته الإيقاعية ودلالته وبنائه. ويحدث أحياناً أننا لا نلتفت لذلك النداء الشعري التفاتاً كافياً، أو أننا نتجاوزه دون أن نترث أمام ذبذباته الخافتة لنزيع عنها غطاءها المشغل باللغة ووسائلها البهيجة والملتوية، التي تسلكها وهي تتجه صوب دلالتها الصعبة .

وقد صار معروفاً، بحكم الأعراف الأدبية وتجنيس أنماط القول، أن الشعر يؤكد دائماً على طبيعته اللغوية؛ أي أنه يكرس، باستمرار، ارتباطه بالملفوظ، على عكس القصة مثلاً التي لا يكمن جوهرها في لغتها بل في بنيتها

* باحث، وشاعر عراقي.

بوصلته الشعرية لتلتقط برهافة شديدة ذبذبات الفكرة أو الواقعة وصولاً إلى تجسيدها بطريقة أشد فاعلية من سواها.

ليست القصيدة لعباً بريئاً في ماء اللغة على الدوام، وليست مناداة بعيدة خافتة لطيور الغدران دائماً. إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما في الواقعة أو الفكرة من شحنة كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلا بإغرائها لتخرج من كمنونها في أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها، وأخيراً إلياسها شكلها المادى المحكم. وربما لا يمكن العثور على شكلها الأمثل، وهذا كما يحدث أحياناً، من خلال اللغة المتأججة بالغناء أو التأمل بل عبر لغة سردية تبنى الواقعة النصية، وتفصح عما تضره من حركة ونمو، وتشظيات. وعملية السرد هذه، في حد ذاتها، قد تكون أحياناً أخطر شأنًا مما تسعى القصيدة للوصول إليه^(٥)، فالنص الشعري ليس حكماً، أو محمولاً، أو دلالة للمفوض ما، بل هو، في الغالب، ذلك المفوض وقد تم صهره في كيان تعبيرى كلى، يتدفق في ثناياه التشابكة وراء اللغة وفتنتها حيناً، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، وانثيال، ومكر جميل، حيناً آخر.

إن الشاعر، في عصرنا الملى بالتصدعات الكبرى، لم يعد ذاتاً غنائية معزولة. وربما كانت هذه الحقيقة من أهم ما أوصلنا إليه شعراء الحداثة العرب في هذه الحقبة من تطور القصيدة العربية. لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهكات المستمرة للتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة وتعزيزها بعناصر أخرى يتم اقتراضها من فنون مجاورة.

ما عاد الشاعر، إذن، كائناً يتفصّد بغناء الذات واستغاثاتها، بل أخذ يعرض ويقص ويروي^(٦). وهكذا، قد تتداخل في النص الشعري عناصر ليست شعرية تماماً، شريطة أن تتسامى لغاية شعرية خالصة^(٧). لقد صار في مقدور القصيدة، كما تقول سوزان برنار، أن تستخدم العناصر السردية على أن يتم تشغيل هذه العناصر في مجموع ولأغراض شعرية محضة^(٨). وهذا ما تم تحقيقه، ببراعة شعرية مدهشة، في قصيدة «طردية»^(٩) للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى. وأنا، هنا، أحاول الاقتراب من خيوط لعبته الشعرية والكشف عن عناصرها التي تضافرت جميعاً في كل شعري متماسك.

الطاغى على عناصر أخرى أقل منها حضوراً وتفشيّاً داخل النص، ومع ذلك فإن تلك الفنون لا تزال تشرع أبوابها، وفي اتساع مطرد، لتستضيف ما يفد إليها، أو ما تحتاج إليه، من منجزات الفنون الأخرى.

وقد يتساءل المرء عما يدفع شاعراً ما إلى اللجوء إلى عناصر السرد ليستعين بها على بناء قصيدته: أهو عجز الشعر، بتعرجاته المجازية، عن الإحاطة بموضوع يتسم بالسة؟ أم هي الكشافة والاختزال القاسيان للذات قد لا يستجيبان، أحياناً، إلى ثيمة تتميز بالانتقالات السردية، والحركة والتبعثر؟

يرى بروكس^(١٠) أننا، بما نحن بشر، مبالون إلى استخدام السرد للتعبير عن انهماكنا الإنسانية، كما أننا نتوقع، حين نقرأ قصائد مكروسة لاهتمامات كهذه، أن نحضر عناصر السرد حضوراً واسعاً.

وغنى عن القول أننى، هنا، لا أخذت عن القصيدة القصصية، كجنس أدبي له خصائصه، بل عما تستميره القصيدة، وهى تنجز مجمل فعلها الشعري، من تقنيات أو وسائل ترسخ انتماءها، عبر الزمن والممارسة، إلى جنس من الأجناس الأدبية يختلف اختلافاً واضحاً عن الشعر. بعبارة أخرى، إن ما أخذت عنه هو تلك الاستعانات التى تتخذ مظاهر سردية فى الشعر بعد أن تنبهر فى بنيتها^(١١). أما الشعر القصصى، أو القصيدة القصصية، فأمر مختلف وليس، هنا، موضع الحديث عنها على أية حال. إن القصيدة القصصية، حتى فى أكمل نماذجها، لم يكن ينظر إليها دائماً على أنها شعر محض. لقد كانت تبدو شاذة، كما ترى موسوعة الشعر والشعرية^(١٢)، فى سياق النظر إلى الشعر بوصفه شكلاً أو نشوة وجدانية.

إن الشاعر، وهو يدفع بموضوعاته أو أفكاره إلى رحي النص لا يدخر جهداً أو حيلة فى استثمار ما يكفل تحويل تلك الموضوعات أو الأفكار إلى وقائع نصية. غير أن طريقته فى التعامل معها تتباين تبايناً حاداً وفقاً لكل واقعة حياتية أو ذهنية. لذلك فإن نجاح القصيدة، أية قصيدة، لا يظل مضموناً أو مؤكداً فى الموضوعات كلها ما لم يضبط الشاعر

- ٢ -

أول ما يلفت النظر، في هذه القصيدة، أنها تعلن منذ عنوانها عن قرابتها التجنيسية. أي أن شكلها السردى يفصح عن طبيعته عبر شحنة العنوان وما يشتمل عليه من تداعيات دلالية صارت، بحكم الزمن وتراكم الموروث، متجذرة في الذاكرة الشعرية.

- ٣ -

هو، كما أشرنا، في موقع ضمير الشأن. وقد حجز النحويون القدامى لهذا الضمير تسمية أخرى: إنه ضمير القصة، أو ضمير الحكاية. وهكذا نرى أن الجملة الشعرية الأولى تخزن، ومنذ البداية، شحنة ضمنية للدلالة على طبيعة هذه القصيدة التي تستند استناداً كبيراً على عنصر السرد، وبنية الحكاية.

إن قصيدة «طردية» تطلق خيطاً نحيلاً من الضوء يقودنا عكس نهر الزمن، إلى سالفات هذه القصيدة من الطرديات، أي ذلك النوع الشعري الذي يصف الولع بالصيد، والخروج إليه في مواكب حافلة^(١٠). إنها، كما نوحى التسمية للوهلة الأولى، سلية نسب شعري ما عاد يشكل، ضمن الفاعلية الشعرية الحديثة، نمطاً شائعاً. وواضح أن تجربة الصيد، سواء في الطرديات أو في شعرنا القديم عموماً^(١١)، تخفل بالترقب والحركة. إنها الطراد أو لذة الفوز، أو العودة المخففة، وهي الطبيعة المبتلة بالخضرة، والدم، وعويل الطرائد. أي أن القصيدة التي تنهمك في تجربة الصيد لا بد لها من أن تستند إلى السرد، أن تروى قصة؛ وأن تقدم موضوعها متحركاً نامباً، بعيداً، إلى حد ما، عن الانشغال باللغة أو الافتتان بهيائها اغازي.

وليس العنوان وحده هو ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعري؛ فالببت الأول منها يسهم، هو الآخر، في الإعلان تركيبياً هذه المرة عن ذلك النسب أو تلك الطبيعة:

هو الربيع كان، واليوم أحد.

إن الابتداء بضمير الشأن «هو» ذو دلالة كبيرة هنا. وما كان في مقدور هذا الببت لو جاء في تركيبة أخرى أن يحدث الأثر ذاته. إن تركيباً بديلاً للببت السابق يمكن أن يكون، على سبيل المثال: «فصل الربيع كان، واليوم أحد». لكنه سيخفف، إلى حد كبير، من شحنة المفتتح الشعري بتركيبته الأولى، ويسقط عنه الكثير مما يشتمل عليه من تميز في الصياغة. إن بداية القصيدة، بإيجازها الجميل وإيحائها الشديد بجنس النص مفتاح فعال للقصيدة ومنطوياتها الدلالية والتركيبية. إن الضمير «هو» في السياق البنائي للببت الأول

لا بد من الإشارة، كما يبدو، إلى أن هذه القصيدة الخكمكة لا تستمد ثراءها الدلالي أو الفني من لغتها فقط؛ فاللغة، هنا، لا تطفح بالكثير من الانزياحات، ولا تتأجج بالمفاجآت والانعطافات بطريقة استثنائية. إن براعة هذه القصيدة وتأثيرها يكمنان، وبشكل مدesh، في تضامن النص بمجمله للإفصاح عن دلالاته إفصاحاً حسيماً، يقوم السرد، في الغالب، بالعبء الأكبر منه. وشرارة الشعر، في هذه القصيدة، لا تندلع من لغتها وحدها، بل من بنيتها السردية أيضاً. إن الشعر كلما خربك صوب السرد قلت أهمية لغته الخاصة، كما يقول شولز^(١٢)، وعلى العكس من ذلك، فإن لغة القصة تزداد دقة وأهمية بقدر اقترابها من شرط الشعر.

ما الدلالة التي تسعى هذه القصيدة إلى تجسيدها؟

لا شك أن النص الشعري الخكمك لا ييوج بدلالاته بيسر دائماً؛ فلا بد إذن من ملامسة تفاصيله واكتشاف ما يشد عناصره من علاقات ووشائج تساعد، مجتمعة، على الإفصاح تركيبياً وإيقاعياً وأسلوبياً عن دلالاته. أي أن دلالة القصيدة، هنا، لا تنفصل عن جسد النص ولا تقع خارجه، أو بعيدة عنه، بل هي دلالة مرئية أحياناً، تتجسد من خلال الشكل الفيزيائي للنص أيضاً: ترشح من رائته، وتفوح من التحام مكوناته وتشابكها. أي أن هذه الدلالة لا تنبثق إلا من خلال «علاقة التجسيد المتبادلة بين رؤيا النص وبين بنيته اللغوية»^(١٣). وهذه العلاقة قد تمضى إلى نهايتها القصوى حين تتبادل الكلمة والدلالة ما بينهما من تأثير تضافيه كل منهما على الأخرى. وهكذا تصبح الصورة الحسية للكلمة، مثلاً، أو وجودها الفيزيائي، بما فيه من بعثرة أو اكتظاظ، أو استغلال صورة مرئية لما نريد التعبير عنه^(١٤).

مطر، أى سريع الجريان. وفي القصيدة يرتبط القطا بمسارب المياه كالزبد، والثرثرا يقول: إنه أدل من قطاة^(١٦)، ذلك لأن القطاة ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة. انفصال عن الفلاة وتوق إلى الماء. و المطاردة فى القتال: أن يطرد الفرسان بعضهم بعضاً، والقصيدة تجسد، بطريقة صارخة، هذا الطراد بين القطا والراوى بما فيه توثب، ومباهاة، وانكسار وانفصال الأجساد عن الرؤوس.

إن التوسع فى تفتيت عنوان القصيدة يكشف لنا عن كلمات أخرى ترتبط، بوشيجة ما مع الدلالات السابقة: إن الفعل (ردّ) يتصل بدلالة الإبعاد والطرود بعلاقة هي علاقة التضاد. كما أن كلمة (دبة) لا تبتعد كثيراً عن هذا الحقل الدلالي؛ فالدية، كما هو معروف، تعنى، عبر سياق حضارى معين، ما يدفع لأهل القتل، وكأنها تدفع لقاء حرمانه من الحياة، أو مقابل إقصائه أو نفيه عنها.

ويمضى العنوان خطوة أبعد حين يقف هو، فى حضوره الحسى المرئى، تجسيدا آخر لهذا المفقود من الدلالات؛ فكلمة « طردية » تظهر عائمة فى بياض الصفحة لتشكل دليلاً جديداً على الطرد أو الإبعاد الذى سنجد فى مستويات القصيدة الأخرى تعزيراً له. إن هذه الكلمة تقف وحيدة، عارية، لا تستند إلى سياق تعبيرى يشدها إليه، أى أنها لم تدخل فى نسيج لغوى ما؛ عبارة، أو جملة، ولم تندغم فى سياق من الفاعلية، أو المفعولية أو الإضافة. لقد ظلت مطرودة خارج أى جوار لفظى. كما أن وجودها نكرة يضعها فى السياق الدلالي ذاته؛ يضعها خارج التعريف والعهدية منفية عن علاقات الانتساب، عارية من التحديد والتعيين والألفة.

وهكذا ينهض عنوان القصيدة، ومنذ البداية، بوظيفة مهمة، تستبق مسار النص وتوحي بدلالته التى يتركز حولها، ويحشد كيانه كله، صورا وتركيبا وإيقاعا، ليكشف عن تلك الدلالة وهى تتبرعم على جسد النص، لا بوصفها معانى أو مفاهيم منفصلة عن الملفوظ، بل بوصفها مظهراً من مظاهر النص، وحضوره الفيزيائى على الورق.

إن قصيدة « طردية » ترينا، من خلال حركتها وشكلها مسى، بنية دلالية تتضافر عناصر النص وتكويناته السردية تركيبية جميعاً للإفصاح عنها على شكل مظاهر حسية. نفع من نسيج القصيدة صورا (أبنية وإيقاعاً). تحكم حركة صبيدة، وتتخفى فى تفاصيلها، بنية دلالية مهيمنة هى بنية نفى، أو الإبعاد، أو الانفصال، تتحرك تحت سطح النص، حق وتوتر شديدين، وتنتشر فى أعماقه المائية المضطربة، تاركة رها طافية على موجات هذا النص ووجوده المادى.

منذ العنوان تبدأ القصيدة فى إرسال ومضاتها التى تقودنا، بحركة استباقية، إلى ما سيكون عليه مسار النص. موجه صوب بؤرة دلالية تهيمن على شكله وتسهم، حق، فى توجيه حركته السردية، والتركيبية والإيقاعية من جهة، والانبثاق منها من جهة أخرى. إن هذا العنوان يكشف عن غنى إحاثى شديد؛ فكلمة « طردية » تشمل على ذخيرة وجدانية واشتقاقية ودلالية لا تتجه إلى الماضى، بل إلى الحاضر والمستقبل أيضاً. إن تفتيت كلمة « طردية » يظهر لنا ما طوى عليه، صريفاً، من تداعيات واشتقاقات، وبدائل تسمى جميعها، بالانساق أو المخالفة، دلالة النص الكبرى: النفى، أو إقصاء، أو الانفصال، وتمهد للمسار المقبل لهذه الدلالة. عنوان هذه القصيدة، بنية ومفهوماً، يمكن أن يقدم لنا نزمة من الدوال التى تخوم حول حقل دلالي واحد ذى بنية واضحة على النص. إن الحروف الأساسية لهذه الكلمة، كما يشير لسان العرب^(١٥)، تقدم مجموعة من الكلمات والأنعال التى تفجر، بتجلياتها الصرفية والنحوية المختلفة، دلالة الطرد والنفى: طرد، طردية، مطاردة، طراد. قال إن الليل والنهار طريدان، أى أن كل واحد منهما طريد صاحبه. ويقال أيضاً: مر بنا يوم طريد أو طراد أى طويل، هذه القصيدة تبدأ وتنتهى بهذا المعنى؛ اليوم أو النهار الذى شهلكته المشقة ومطاردة القطا دون طائل. ويقولون كذلك: لا طراد، واسع يطرد فيه السراب، وقصيدة (طردية) تبدأ تنتهى بالإشارة إلى البلد أيضاً، الذى ينفصل عنه الراوى بكابد عناء النفى عنه وعناء الحنين إليه معاً. ويقال: جدول

- ٤ -

ولا يتوقف هذا الحشد من دلالات النفي أو الطرد أو الإقصاء على ما يشتمل عليه عنوان القصيدة من مخزون دلالي؛ فإن النص، بمجمله، يتكشف عن هذه البنية الدلالية المهيمنة. كما أن الكثير من صيغه التعبيرية، وصوره تتضافر لتحقيق هذا الإفصاح عن الدلالة.

إن القصيدة تنامي تنامياً أخذاً كاشفة عن بنيتها الدلالية وهي تشكل وتتشر في نسيج النص وتجلياته الصورية والرمزية المختلفة. الصورة، في هذه القصيدة، ليست فضاءات تغذى نار الذاكرة بالتأجيج، بل هي تجليات نصية ترتبط بجسد القصيدة وتنبثق منه تلاحماً وانفصالاً:

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها سوى،

قلت أصطاد القطا

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد

يحط في حلمي ويشدو

فإذا قمت شرد.

إن صورة المدينة التي خلت تشتمل، ضمناً، على دلالة الطرد والإبعاد؛ فهي ليست أهلة، مدينة غادرها سكانها (في هذا اليوم من أيام الربيع على الأقل) كما أن عبارة «فاح عطرها» تشي هي الأخرى بدلالة النبذ أو الدفع إلى الخارج. ولو تأملنا صورة الذات الفاعلة في القصيدة من خلال أداة الاستثناء «سوى» لاكتشفنا أنها تختزن دلالة الإقصاء والانزلال أيضاً. إنه وحده ليس هناك من أحد سواء، مبعد عن المحيط الإنساني الذي كان منخرطاً فيه. أما صورة القطا فتعكس، بطريقة شديدة الحيوية، دلالة الانفصال والنأي والابتعاد من بلد إلى آخر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى البيتين الأخيرين من المقطع السابق؛ فالقطا الذي كان يحط في حلم الراوي صورة منفصلة عن منطق الحياة وحقائقها، مثلها في ذلك مثل الحلم الذي يشتمل على دلالة الانقطاع

عن الواقع والانفصال عن وهج الوعي. إنها صورة للعبور من الحسى إلى المجرد، وبذلك ترتبط بدلالة الانفصال بواقع التناقض؛ فالعبور صلة بين منفصلين أو أكثر، لكنه يظل ضمن الحقل الدلالي للقطيعة.

وتمضي صور القصيدة في تناميتها لتؤكد تلك الدلالة المهيمنة على نسيج الصور وفضاءاتها. إن صورة الراوي وهو يحمل قوسه متوغلاً بعيداً في النهار المبتعد، صورة شديدة التأثير في تعميق البؤرة الدلالية للقصيدة: الراوي يتوغل بعيداً في بحثه عن القطا، في نهار مبتعد هو الآخر، انفصال عن الزمان والمكان معاً؛ الراوي يفصل عن المكان في اندفاعه صوب المجهول، كما أن النهار يقطع صلته بذاته متجهاً إلى القصي البعيد. وحين تتأمل المقطع التالي:

حتى تشممت احتراق الوقت في العشب،

ولاح لي بريق يرتعد.

نلمح، مرة أخرى، صورة التفتيت والانفصال والتناثر، لا على مستوى الخارج المحيط بالراوي فقط، بل في كيان الراوي نفسه. إنه يتمزق بين قطبين: أرضي وسماوي، بين وقت يحترق في العشب وبرق يرتعد. إنه مخترق حتى على مستوى الوعي بما يحيطه، فهو يتشمم (بأنفه) رائحة الوقت اغترق، بينما يلوح (لعينيه) برق مقبلاً كالرعد: حاسة على الأرض وحاسة على السماء.

والقصيدة لا تكتفي، في تأكيد بنيتها الدلالية، بصور النفي والنبذ والإزاحة فقط، بل تزيدها توتراً ونضارة بالصو المضادة. الدلالة لاتنبثق، إذن، من صور تزيينية بيانية تتج اجتاهاً خطياً صوب معنى ما. بل تشكل من ضفيرة من التضادات في نسيج الحركة الواحدة صعوداً وهبوطاً، جيء وذهاباً، دون أن تطمئن إلى وجهة بذاتها.

وربما كانت حزمة الصور الخاصة بالمواجهة بين الراوي والقطا دليلاً شديداً للبروز للبرهنة على عنصر التفتيت والتناثر في حركة الانفصال أو التباعد ذاتها؛ فالقطا يستسلم إلى الانحلال كما ينحل اللؤلؤ، بل ينحل ثم ينطق وهو حين يقترب لا يكون اقتربه اجتاهاً إلى ملاذ نهائي.

مشيرة أفقاً من الالتباس اللزيد بين الحلم والواقع، بين صلاة المرجع وخفة المجاز .

- ٥ -

تنوزع قصيدة «طردية» على سبع حركات تتضافر، جميعاً، لتصل، في النهاية، إلى تجسيد دلالة النص على مستوى آخر هو المستوى التركيبي: ترتيب الوحدات أو الجمل ابتداء من حدها الأدنى وصولاً إلى مستواها المركب.

وأنا هنا لا أقسم هذا النص إلى حركات محتكماً إلى المفهوم النحوي للجملة؛ أي اشتمالها على كلمتين أو أكثر ودلالاتها على معنى مفيد. إن التقسيم يستند، عوضاً عن ذلك، إلى ما تسمى الجملة الواحدة، أو الجمل متعاضدة، إلى تجسيده في وحدة دلالية أو نفسية أو بيانية. لذلك، فالحركة قد تكون جملة بسيطة أو مركبة، وقد تكون مجموعة من الجمل، شريطة أن تفلح هذه الجمل في رسم مفصل من مفاصل النص، في حركته أو بنائه، بشكل موجة تمهد لتموجات النص الأخرى أو تنبثق منها في نسج مائج بالدلالة .

تجسد الحركة الأولى من القصيدة بعداً زمانياً صارماً :

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاج عطرها سوى.

من خلال تحديدها للفصل واليوم وزمن الحدث، هذا أولاً. أما ثانياً فإن القصيدة تشير إلى المكان بطريقة حادة: إنه المدينة . مفتتح النص، إذن، يحدد ومنذ البدء طريقتاً ينساب فيه، كأنه يحدد، ومنذ البداية أيضاً، نسب القصيدة أو قرابتها السردية حيث يشكل المكان والزمان (الماضي تحديداً) جزءاً من عناصر النص السردى عموماً، وفضاء تختدم فيه الأحداث أو الأهواء أو الأفكار وتتصادم. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الحركة تشتمل على فعلين يشيران إشارة واضحة إلى دلالة القصيدة في اتجاهها الكلي، أعنى الفعل «خلت» والفعل «فاج»، وكلاهما يتضمن معنى الإقصاء والنبد والابتعاد.

سترجع «صورته من البدد». أى أن حركة الاقتراب تضمر، ثنائياً، حركة نقيضة هي حركة العودة، والالتئام بعد شئت . كما أن حركة السقوط « مساقطاً كأنما على ي، ليست سقوطاً محضاً . إنها تتجه من الأعلى إلى أدنى، لكنها لا تكتمل أو تتوازن إلا بالحركة النقيضة وصاعداً بلا جسد، بالانفصال المتجه اتجاهها معاكساً من أدنى إلى الأعلى هذه المرة. وهكذا تكون حركة القطا ذبذبة مذبة بين الهنا الأرضي، والهنالك السماوي .

واللائق للنظر أن اسم الفاعل جاء على شكل يخالف صياغة الشائعة: « مساقطاً، لا «متساقطاً»، أى بإسقاط حرف التاء ونفيه عن بنية الكلمة لتكون معادلاً مرئياً للدلالة بتفاعة: الإقصاء والنبد والقطيعة . من ناحية أخرى، فإن حركة السقوط لا تصل إلى نهايتها تماماً، فهي ليست تجاهاً صارخاً بين علو محض وماوية تامة، بل سقوط ينثلم بل الوصول إلى نهايته « كأنما على يدي »، وكذلك الأمر لنسبة إلى الصعود، فهو غير مكتمل أيضاً. إنه صعود مبتور؛ لقطا صاعد « بلا جسد » .

وتصل صورة هذه الحركة المتنافرة أقصى مداها في لقطع الأخير، فالتصويب الذي استغرق النهار كله لم يسفر عن شيء . كما أن عدو الراوى يتم في حيز لا يمكن إنجازه هذا الفعل خلاله :

عدوت بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة.

إن الذات الفاعلة هنا هي ذات مسلوقة « الرشدد، الشيء الذي تجدر ملاحظته أن صورة الراوى الذي كان عرضة للانبطار والتفتت صارت هنا قادرة على فعل ما لا يمكن فعله، والدخول في ما لا يمكن الدخول في ثنائاه. نها الآن مصدر للخارج من الأفعال والأنشطة، لكن هذه لأفعال، وانسجاماً مع جوهر التضاد، تظل مقموعة بقوة ماء، نتيجة لذلك لا تصل إلا إلى خاتمة مشروخة :

ومذ خرجت من بلادى

لم أعد.

ليس هناك فى المدينة الخالية غير الراوى وحده، منفياً خارج الكل البشرى الذى كان يملأ المدينة، ويسد شرايينها بالدفع والضجيج. أما الفعل « فاح » فيتضمن، هو الآخر، حركة الطرد أو الإقصاء. وبهذين الفعلين يختار النص مجراه الدلالى القائم على دلالة النفى وتشظيئاتها. ومع أن هذه الحركة تشتمل على فعلين إلا أنهما فعلاّن يخلوان من العنف أو الفاعلية الشديدة، كما أن الاسمية هى التى تطفى على جملتها الافتتاحية.

فى الحركة الثانية من القصيدة لا نجد غير بيت واحد :

« قلت أصطاد القطا ».

وأول ما نلاحظه على هذه الجملة / البيت / الحركة أن الفعل فيها ليس حركياً، بل لسانى، لكنه يكشف عن حركة الداخل ومخزون النوايا، فهو يعلن عن نية الراوى فى الخروج إلى الصيد، وهو فعل لا يتوجه إلى أحد خارجى. إنه لا يخاطب أحداً، بل هو نشاط ينطلق من الذات ويتوجه إليها، ليشكل نقطة تحول من السكون الخارجى، الذى يكاد يكون تاماً فى الحركة الأولى، إلى موجة داخلية تندلع فى إطار اللغة لا فى الخارج المكانى. وبذلك تنجح هذه الحركة فى الربط بين الحركة الأولى، حيث سكون الخارج وترتيب ميدان الأفعال السردية المقبلة، إلى إعلان الراوى عن طبيعة ما سيفعله والذى يشكل، كما سنرى، الحركة المهمة دلالياً، وسردياً على مبنى القصيدة وتركيبها. من جهة أخرى، فإن القطا سيظهر، منذ الآن، محلقاً فى فضاء النص.

وإذا كان القطا يظهر، فى الحركة السابقة هدفاً للصيد، ومتلقياً لتأثير الفعل، فإنه يسيطر على مساحة الحركة الثالثة من القصيدة :

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

يحط فى حلمى ويشدو

فإذا قمت شرد.

إن القطا، هنا، لا يبدو، من خلال فاعليته، قطاً حقيقياً، بل هو قطا رمزى، يندفع محلقاً من غيم الخيلة إلى نهار الورق،

وإلا كيف يتجانس، فعلياً ودلالياً، خروج الراوى إلى اصطيد القطا وملاحقة القطا له، فى اللحظة ذاتها. من الواضح، هنا، أن القطا يحوم فى فضاء رمزى تسهم فى نسجه صورة القطا وهو يحط ويشدو فى حلم الراوى، وشروده منه لحظة أن يقوم : شبكة من الأفعال التى لا يحكمها إلا منطق الحلم والشعر والتوهم الجميل. إن هذه الحركة تضع بين يدي المتلقى إشارات واضحة تنحرف بقرآته من مسارها الحرفى المثقل بركام العرف والعادة، لتطلقها فى فضاء أشد ثراء، هو فضاء الرمز.

أما الحركة الرابعة، فتفصح عن فاعليتها بطريقة أشد نصاعة من خلال مجموعة من الأفعال التى تنطوى على شحنة حركية عميقة :

حملت قوسى، وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعد

أبحث عن طير القطا

حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،

ولاح لى بريق يرتعد.

الراوى، فى هذه الأبيات، متضمن داخل النص، وجزء من حركته. وهو يسند إلى ذاته فاعلية هذا المقطع كله. إن الأفعال جميعها مسندة إلى الراوى : حملت، توغلت، أبحث، تشممت. وحتى الفعل « لاح »، وعلى الرغم من عودته نحوياً إلى البرق، فإنه ينتمى نفسياً ومنطقياً إلى الراوى بترجيح نصى هو شبه الجملة « لى »، فالراوى هو الذى رأى البرق، وهو، إضافة إلى ذلك، عنصر أساسى من عناصر السرد وشخصية من شخصياته؛ لأن السرد، هنا، ليس سرداً موضوعياً بل هو سرد ذاتى يندرج الراوى فى مكوناته السردية. وقد يخيل إلينا، للوهلة الأولى، أن فاعلية الراوى، فى هذا المقطع، سترشحه لاحقاً ليكون فاعل هذه القصيدة أو بطلها، لكن سرعان ما نكتشف أن ذلك بعض من إيهامات النص التى تطفو متألقة على سطحه.

وتتسم هذه الحركة، أيضاً، بعنف فاعليتها. إن معظم الأفعال وأسماء الفعل فيها تنتمى إلى حقل الأفعال المزيدة أو المشددة: توغلت، تشممت، يرتعد، وكذلك اسم الفاعل

من أفعال مزيدة أو مضعفة، كما أن اسم الفاعل، كما هو معروف، يعمل عمل فعله ويحمل، بالتالي، ما فيه من قوة .

والملاحظ، في هذا المقطع، أن حركة القطا ليست حركة مناسبة، رخية، متجانسة أو في اتجاه واحد. بل تشمل، ضمناً وبشكل عفيف، على عنصر التضاد : الانحلال والانعقاد، الصعود والترسب، التشتت والالتئام. وواضح أن فاعلية القطا تتسع، هنا، اتساعاً كبيراً يعكس هيمنة القطا، فيزيائياً وسردياً ودالياً، على فضاء النص وتركيبه .

تشكل الحركة السادسة، في هذه القصيدة، من فضاء أبيض هو الوحيد في النص كله؛ فقد كان نص القصيدة، حتى هذه اللحظة، مترابطاً ومتصلاً ببعضه. كان مطرداً (قراءة أخرى تربط طبيعة النص بعنوانه) ليس من ملفوظ لسانی هنا، بل مساحة من الكلام المغيب، أو المسكوت عنه. دلالة ما، ذاتية في بياض غامر، ودوافع تتخفى وراء البياض هذا وتدفع به إلى الانشاق من هذا الموضع بالذات .

لا حظنا، في المقطع السابق لفسحة البياض، أن الحركة انتهت بصعود القطا دونما جسد، وهي إشارة يصعب فهمها فهماً واقعياً يستند إلى منطق العالم ومعرفتنا بالحياة. إنها شحنة من الشراء الرمزي الذي يتطلب منا الانغماس في النص ومطاردة منظوياته البعيدة. فسحة البياض، هنا، إذن هي فاصل بين حركتين تتميزان، تميزاً شديداً، وهي بياض النهار العاري الذي انقضى في مطاردة القطا دون جدوى .

في المقطع الأخير، الذي يشكل الحركة السابعة من هذه القصيدة، ينقشع غيم النص عن خاتمة شعرية تظل، رغم وضوح تركيبها، حافلة بالحيرة والتعدد اللذين :

صوبت نحوه نهاري كله

ولم أصد

عدوت بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشد

ومذ خرجت من بلاد »

لم أعد .

(المبتعد) والمصدر (احتراق) فإنهما مشتقان، على التوالي، من فعلين مزيدين هما (ابتعد، احترق). وما يعمق إحساسنا، أكثر، بقوة الحركة وشدها في هذا المقطع ليس تضعيف الأفعال أو زيادتها فقط، بل استخدام الحرف «حتى» الذي يفيد الغاية في الزيادة أو النقص كما يقول النحويون: لقد طال البحث عن طير القطا، بكثافة موجهة، إلى أن فاحت رائحة الوقت وهو يحترق في ثنايا العشب. ويتميز هذا المقطع/ الحركة، فيزيائياً، باحتلاله فضاء ورقياً أوسع من المقاطع السابقة؛ أي أن نموه لا يتم على المستوى الدلالي والتركيبى فقط بل على مستوى الاتساع والتمدد، فيزيائياً، في فضاء النص .

إضافة إلى ذلك، فإن كثافة هذا المقطع تتضح على مستوى آخر؛ فلو تأملنا البيت الأول منه مثلاً لوجدنا أن دلالة النأي أو الابتعاد لا يعكسها الفعل المضعف «توغلت» فقط، بل اسم المصدر «بعيدا»، واسم الفاعل «المبتعد» أيضاً؛ تحليلات صرفية ثلاثة تتعاضد لإبراز دلالة هذا المقطع بطريقة أخاذة .

وما إن تبدأ الحركة الخامسة حتى يهيمن القطا على فضاء المقطع هيمنة كاملة :

كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد

مقتربا، مسترجعاً صورته من البدد

مساقطاً كأنما على يدي

مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد

وصاعداً بلا جسد.

وعلى الرغم من أن هذا المقطع يبدأ بجملة اسمية، وأن عدد الأفعال فيه محدود؛ إذ لا يتجاوز الفعلين (ينحل، ينعقد) إلا أنه يكتظ بحركة ضاحجة حتى الكلمة الأخيرة. ويقف القطا، وليس الراوي، مصدراً لكل ما في هذه الأبيات من فاعلية .

وقد أسهم الاستخدام الكثيف لاسم الفاعل في شحن المقطع بالحركة والرفيف: مقترباً، مسترجعاً، مساقطاً، مرفرفاً، وصاعداً. إن هذه الأسماء، عدا الاسم الأخير منها، مشتقة

البيت، أى أنهما تشطران بنيتة إلى نصفين (وصاعداً - مستغفلن، بلا جسد = مستغفلن) وكأنهما يحكيان انشطار القطا وهو يتجه إلى الأعلى مخلقاً كيانه المادى يتهاوى على الأرض .

أما المقطع الثانى فيتكشف عن دلالة مغايرة إلى حد ما، تقوم لا على الانشطار والبتر كما فى البيت السابق، بل على الاتساع والخلو والتباعد. وقد تجسدت هذه الدلالة، حسياً، فى فضاء ممتد، يغمر أربعة أسطر تمثل، إيقاعياً، تكرار مستغفلن إحدى عشرة مرة؛ أى أن دلالة الامتداد والفراغ - التى تتجسد فى خلو المدينة من الناس، وفوح العطر، وانتقال القطا من بلد إلى آخر - تطلبت معادلاً تركيبياً وإيقاعياً يفسح لتلك الدلالة فضاء مكانياً مناسباً .

وقد لعب نظام التقفية دوراً بارعاً فى التعبير، إيقاعياً، عن دلالة القصيدة التى تقوم، كما أشرت أكثر من مرة، على بنية النبذ، والطرذ، والإقصاء. لكننا، حين نتأمل هذا النظام التقفى، سيتكشف لنا جانب آخر من جوانب القصيدة يعاكس، إيقاعياً، بنية الدلالة ويعارضها . إن نظام القافية الذى يتعارض، ظاهرياً وللهولة الأولى على الأقل، مع تركيب هذه القصيدة سيعمق وبطريقة فذة دلالة النص حين يجعل منها دلالة مركبة، ديناميكية، تقوم على السلب والإيجاب، والتشبيث والابتعاد . وهكذا، فإن قصيدة «طردية» لا تقول دلالتها، بلبونة ويسر، بل تنطوى، وبخفاء محجب، على دلالة مركبة : تندفع وتراجع، تنفصل وتشبث، دون أن تسلم أمرها إلى أفق بعينه، وتسعى إلى بلوغه باتجاه خطى مباشر تماماً .

ومع أن أبيات القصيدة تتفاوت فى الطول تتفاوتاً شديداً، إلا أنها محكومة بقافية واحدة هى قافية الدال الساكنة. ومن الواضح تماماً أن السكون يترك فى النفس إحساساً بالتراخي والافتقار إلى الفاعلية. إلا أن حرف الدال، كبنية صوتية، يحتشد بمعنى الانحباس والتفجير معاً، فهو صوت انفجارى لا يتم النطق به إلا بالتصاق مقدمة اللسان بالثة والأسنان العليا التصاقاً يكبح مرور الهواء، كما يقول علماء الصوتيات، ويظل نطق هذا الحرف ناقصاً إلى أن يندفع

يبدأ المقطع بجملة فعلية تنبثق من بياض الحركة السابقة، وكأنها تجسد لنا الزمن القاحل الذى يفصل بين صعود القطا دونما جسد، وانقضاء النهار كله فى المطاردة المخففة. ورغم أن هذا المقطع يشتمل على خمسة أفعال تسند كلها إلى ذات واحدة، هى الراوى، إلا أن الراوى يظل، دلالياً ونفسياً، هو ضحية تلك المطاردة، أما طائر القطا فقد فر من نسج النص باستثناء إشارة واحدة إليه تتمثل فى الضمير العائد إلى القطا فى كلمة (نحوه) . وتعالى قوة الإحساس بالخيبة عبر عناصر التضاد الأخرى : صوت : لم أصد، الحلم : اليقظة، العدو : فقدان الرشد. كذلك فإن ما يكثف من مناخ الإخفاق هذا احتمال النص، وللمرة الأولى، على فعلين منفين مجزومين لم أصد، لم أعد .

- ٦ -

تحتفظ هذه القصيدة بما يشدها، عروضياً، إلى الطرديات القديمة؛ أعنى البحر الشعري؛ فهى شأنها شأن القصائد الطردية عموماً تستند إلى تفعيلة الرجز : مستغفلن^(١٧)، وتتفاوت ورود هذه التفعيلة فى أسطر القصيدة تفاوتاً كبيراً، من مرتين كما فى البيت السادس عشر (وصاعداً) ، إلى إحدى عشرة مرة كما فى الجملة الثانية التى تتدفق بفعل التدوير مستغرقة أربعة أسطر من القصيدة .

وهذا التباين فى تكرار التفعيلة لا يأتى اعتباطاً، بل هو تجسيد لكشافة الدلالة، وفيض الداخل. إنه إفصاح فيزيائى مرئى عن شحنة داخلية؛ أى أن الفضاء الذى يملؤه البيت أو السطر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة تلك القوة الداخلية التى تستدعى فضاء يلائم ما فيها من امتداد، وبتر وتشظيات. إن البيت: «وصاعداً بلا جسد» لم يستغرق إلا تفعيلتين كما أشرت؛ لأن دلالة لا تتطلب الامتداد أو التراخي، بل القطع، والبتر، والصمود الحاد. لذلك لم يشغل أكثر من هذا الفضاء المحدود .

وما يلفت النظر أيضاً أن هذا البيت يعكس، تركيبياً وموسيقياً، شحنته الدلالية: أى انفصال القطا عن جسده؛ فالتفعيلتان لا تخترقان جسد البيت، أو تشتبكان بكلماته اشتباكاً عشوائياً، وإنما تستقل كل واحدة منهما بجزء من

حركة الحرف الذى يسبق الدال، والذى يتكرر ثلاث مرات فى هذا المقطع، بين الجر، والفتح، والضم، الأمر الذى خلخل الكثافة الصوتية للدال ودفع بها إلى الوهن والذبول، وبذلك فإن المقطع الأخير من القصيدة تجسّد لنهايتها المحكومة بالإخفاق.

- ٧ -

تفصح هذه القصيدة، كما تكشف عن ذلك مستوياتها السردية والإيقاعية والتركيبية، عن بنية النفى والنبد والإبعاد، وهى بنية دلالية مهيمنة تتضافر عناصر النص جميعاً للكشف عنها؛ أى أن دلالة القصيدة، هنا، لا ترتبط بالملفوظ اللسانى وحده، بل ترشح من خلال عناصر أخرى كالإيقاع، وكتلة النص، وبنية السرد، وفتح البياض .

إن هذه الدلالة، فى اشتباكها بنسيج النص وإيقاعاته وفضاءاته، تتميز بتعقيدها وتقاطعها؛ فهى لا تتجه صوب أفق نهائى بذاته اتجاهاً أحادياً، دونما التواءات، بل يتصف مسارها بالتمرج، والتشابك، والتضاد؛ أى أن دلالة النفى والإقصاء هنا ليست دلالة نهائية أو مؤكدة تماماً، رغم هيمنتها على هذا النص البارع. إنها دلالة تشتمل على الضد والنفى، ويقوم جوهرها على التمزق الداخلى ويستند إلى التضاد الذاتى. وبذلك فهى دلالة ديناميكية، فوّارة بالتوتر والتشابك .

تتقاسم حركة القصيدة شخصيتان أساسيتان: القطا وسارد الحكاية، وهاتان الشخصيتان تجسّدان أيضاً دلالة التمزق والإقصاء والتباعد؛ فأحدهما أرضى إنسانى، والآخر فضائى علوى. ومن الملاحظ أن القطا يحلق فى فضاء النص وحيداً، إذ إن الإشارات إليه تتم، دائماً، باعتباره مفرداً، مع أن لفظ القطا لا يدل على المفرد بل على الجمع. وبذلك فإن استخدام القطا بدلالة الأفراد هو عزل له عن سربه، ونأى به عن مجتمعه^(١٨). وهكذا يتجلى أماننا، ثانية، تجسيد آخر من تجسيّدات النفى، والنبد، والإقصاء.

ومن ناحية أخرى، فإننا حين نتأمل كلمة القطا نجد أنها مشحونة بالتداعيات والتفجرات الوجدانية. إن القطا وهو يلمس ماء الذاكرة فكأنما يندفع إلينا من رماد قراءتنا المنسية

الهواء المحبوس إلى الخارج؛ أى أنه حرف يحكى بشحته الصوتية، بنية التضاد: الغلق والانفتاح، الانحباس والتحرر .

وهكذا نرى أن هذه القافية قد أحاطت القصيدة بسياج صوتى، ومنعت دلالتها من الاندفاع اندفاعاً لينا، فى اتجاه واحد؛ أى أنها شكلت حاجزاً إيقاعياً ترتطم به حركة الدلالة فى تموجها العنيف المتشظى لتهدأ، ثم تواصل تصاعدها مرة أخرى .

من جانب آخر، تسهم حركة الحرف السابق لحرف الدال، أو ما يسميه العروضيون حركة التوجيه، فى توزيع كتلة النص الشعرى إلى مجموعات أربع. وتشكل هذه المجموعات كأنساق حيث يندغم حرف الروى والحرف السابق له ليشكلا دفقة صوتية تكثف من حضور القافية، هذا أولاً. ويختص كل نسق، ثانياً، فى احتضان مجموعة من الأبيات لينلفها بشغاف صوتى يمنع انكسارها إلى الخارج، ويحول دون انفلات دلالتها المحتبة القلقة والشديدة التوتر .

تمتد المجموعة الأولى من البيت الأول إلى السابع، ويحكمها الحرف المفتوح قبل القافية أو الروى : (أحد - شرد) أما المجموعة الثانية فمن البيت الثامن إلى البيت الثانى عشر وتتغير فيها حركة التوجيه إلى الكسر: (المبتعد - ينعقد). وتعود حركة الفتح ثانية فى المجموعة الثالثة، من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس عشر: (البدد - جسد)، وكان هذه العودة إلى حركة البداية إشارة إلى إحكام الدائرة التقفوية وعودتها إلى النقطة الأولى لتحضن التموج الدلالى والتركيبى للقصيدة تاركة المجموعة الرابعة أو المقطع الأخير خارج هذه الدائرة التقفوية المغفلة .

فى المجموعات الثلاث السابقة من أبيات القصيدة شكلت حركة حرف الدال وحركة التوجيه، أى الحرف السابق للقافية، كلتاهما نسقاً إيقاعياً كان يمزل تلك المجموعات، ويوشيهما بزرkste إيقاعية متميزة. ولم يشذ عن هذه الخاصية غير المقطع الأخير، أى المجموعة الرابعة، فقد ظل هذا المقطع عائماً خارج أى نسق من الأنساق التى حكمت، إيقاعياً، حركة المقاطع السابقة. لقد تذبذبت

طردية

- ١ - هو الربيع كان، واليوم أخذ
- ٢ - وليس في المدينة التي خلت
- ٣ - وفاح عطرها سوى،
- ٤ - قلتُ أصدادُ القطا .
- ٥ - كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد
- ٦ - يحط في حلمي ويشدو
- ٧ - فإذا قمتُ شردُ
- ٨ - حملتُ قوسى، وتوغلتُ بعيداً في النهار المبتعد
- ٩ - أبحث عن طير القطا
- ١٠ - حتى تشتمت احتراق الوقت في العشب،
- ١١ - ولاح لى بريق يرتعد
- ١٢ - كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد
- ١٣ - مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد
- ١٤ - مساقطاً كأنما على يدي،
- ١٥ - مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد
- ١٦ - وصاعداً بلا جسد
- ١٧ - صوبت نحوه نهاري كله
- ١٨ - ولم أصدُ
- ١٩ - عدوت بين الماء والغيمة،
- ٢٠ - بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشَد
- ٢١ - ومذ خرجت من بلادى
- ٢٢ - لم أعد!

ساحباً معه الكثير من الظلال المشتعلة والإماضات المتناعة؛
فالقطة كلمة ذات غنى سيميائي كبير^(١٩). وشعرنا القديم
يعدنا بذخيرة غنية من تداعيات هذه الكلمة وأصدائها التي
ترتبط بالمرأة والطمانينة وتكتنز بدلالات الحنين والانقطاع.

ما الذي يسمى هذا النص إلى تجسيده أو الإفصاح
عنه؟

لاشك أنني لا أنقب، هنا، عن مجرى يتدفق بين
النص ومرجع خارجي ماء؛ إذ من السهل تماماً أن نبحت عن
شظايا من حياة كاتب النص وهي تنعكس في ماء القصيدة
أو مرآياها الماكرة. لكن ذلك سيلقى بنا في أرض بعيدة عن
النص، ليس فيها غير رائحة الوثيقة الحياتية، أو التاريخ
الشخصي.

يبدو أن الطريق الأفضل للوصول إلى حقيقة نص ما،
هو أن نسلم مع رودى^(٢٠) حين يشير إلى أن الكاتب
يتخفى، دائماً، وراء قناع ماء، وإلا وجدنا أنفسنا نقيب في
بقعة، تقع خارج النقد، أو وراءه تماماً.

من يطارد من في هذا النص؟

قد يكون الإنسان مطلقاً، أو المثقف تحديداً، أو الشاعر
بشكل أخص وهو ينهك في هذا الاشتباك الأزلي مع حلمه
أو غرايته. ربما هو آدم، الكامن في كل منا، حين ينفلت
من عبء الجنة منخرطاً في حرية وهمه أو ضياعه، مقترناً لذة
المعصية التي تقوده، أو يقودها، صوب تجربة كيانية حافلة
بالتشتت والأحلام المحضة، أو السعى الذي لا يتوج، أبداً، إلا
بالأسى وعدم الاكتمال.

المواش:

- ١ - روبرت شولز، السيماء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانسي، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤، ص ١٨٩.
- ٢ - انظر: Cleanth brooks and R.P. Warren, Understanding Poetry. Fourth Ed. New York, 1976, p. 21.
- ٣ - حاتم الصكر، مالا تجده الصفة، المقترنات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار
كتابان، بيروت ١٩٩٣، ص ٧٢.

٤ - انظر: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enlarged edition, Edited by: Alex Preminger, Macmillan press, London, 1979, p. 550.

٥ - انظر: Cleanth brooks, Ibid, p. 23.

٦ - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧،
ص ١٣٦

- ٧ - محمد جمال باروت، الحداثة الأولى: دراسة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩١، ص ٢٠٤.
- ٨ - سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودليير إلى أمانا، ترجمة: زهير مجيد مفاس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣ ص ٢٣٠.
- ٩ - اعتمدت نصا لهذه القصيدة، بخط الشاعر، منشورا في دورية أسبانية نعى بالشعر العربي. *Tiempo De Poesia Arabe* No 33-34, 1994.
- ١٠ - مجدى وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ٢٣٦.
- ١١ - لمزيد من التفاصيل عن قصيدة الصيد أو الطردبات، دلالة وتركيبا وإنشاعا. انظر: دراسة Jaroslav Stetkevych عن الصيد في الشعر العربي، المنشورة في: *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*, edit by: J/R. Smart, Curzon Press, 1996 - pp. 102- 118.
- ١٢ - روبرت شولز، المصدر نفسه، ص ١٨٩.
- ١٣ - كمال أبودي، البنية والرؤيا: التجسيد الأيقوني، الأقلام، العدد ٤ - ٥، ١٩٨٧، ص ٥.
- ١٤ - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٤٦.
- ١٥ - لسان العرب المحيط، تحقيق وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، المجلد ٢، بيروت، د.ت، مادة «طرء».
- ١٦ - لسان العرب المحيط، المجلد ٢، مادة «قطا».
- ١٧ - انظر: Jaroslav Stetkevych, *Ibid*, p. 115.
- ١٨ - يبدو أن العدوى الشعرية لهذا النص قد سرت إلى أنا أيضا، فهذا أنا استخدم كلمة «القطا» في هذا البحث للدلالة على المفرد، كما فعل الشاعر في قصيدته تماما، لا للدلالة على الجمع.
- ١٩ - انظر: Jaroslav Stetkevych, *Ibid*, p. 112.
- ٢٠ - انظر: Allan Rodway, *The Craft of Criticism*, Cambridge University, 1982, pp. 44 - 45.



رصاصة زينون

تأملات حول قصيدة اغتيال

حسن طلب*

عندى من شعر عبدالصبور ما احتلته «اغتيال» من شعر حجازى؛ ولم يكن إعجابى بهاتين القصيدتين راجعا فحسب إلى إحكامهما الفنى المرهف وبنائهما اللغوى المتقن، مع أن إحكام البناء فيهما يستحق الإعجاب بالفعل، ولكنه كان راجعا إلى التجربة الوجودية الحية التى شكلت بأحاسيسها الفياضة وإيقاعها المركب العميق، مادة هذا البناء الخارجى المتقن؛ وإنه من المفيد هنا أن نتذكر ما قيل من أن البناء الخارجى ليس كافياً، فالجسم الميت قد يكون تام التكوين الخارجى، ولكنه مع ذلك ميت^(١).

ويحسن بنا، قبل أن نشرع فى قراءة القصيدة، أن نتوقف لنطالعها كاملة، حيث ثبت نصها فى نهاية المقال. كتبت قصيدة «اغتيال» على إثر حادثة حقيقية، فقد اغتيل وصفى التل رئيس الوزراء الأردنى أمام بهو فندق شيراتون بالقاهرة على يد أحد الفلسطينيين عام ١٩٧١، وقد يوحى ذلك إلى القارئ بأنه أمام قصيدة من قصائد «المناسبات»، غير

تمثل قصيدة «اغتيال»، فى رأى، إحدى العلامات المضيفة الكبرى فى تجربة أحمد عبدالمعطى حجازى الشعرية، لا باعتبارها واحدة من فرائد هذه التجربة وخرائدها فحسب، ولا حتى باعتبارها مجرد واحدة من الخوالب فى ترانثا الشعرى المعاصر، ولكن - وهذا هو الأهم - باعتبارها قصيدة كاشفة، بالمعنى الذى يمكننا إلى حد كبير من قراءة تجربة حجازى على ضوءها، إذا ما استطعنا بالطبع أن نقرأها القراءة التى ننفذ منها إلى ما وراء السطح.

كنت قد قرأت القصيدة للمرة الأولى فى مجلة (الشعر) التى رأس تحريرها صلاح عبدالصبور، وأصدر منها عددا يتما عام ١٩٧٢؛ وكانت فى العدد إلى جوار قصيدة «اغتيال» قصيدة أخرى مهمة لصلاح عبدالصبور هى «توافقات» التى ظلت من أحب أعماله إلى نفسى، فاحتلت

* شاعر وناقد مصرى، نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع).

له عن تفسير مقبول - أو غير مقبول - في شعر حجازي، فالطرق السهلة المعبدة ليست بالضرورة هي التي تفضي دائما إلى الغايات المنشودة؛ ولعلنا لو جربنا طرقا أخرى وعرة أو غير مألوفة سنكون أكثر توفيقا، فحتى لو لم نصل إلى غاية معلومة، سنصبح على الأقل وقد استمتعنا بجدة الطريق وخبرنا مآمنه وعثراته.

لنكف، إذن، عن التحديق في آثار الدماء التي تلون المشهد، ولنحصر انتباهنا كله في لحظة القتل الخاطفة. هي لحظة خاطفة كالبرق، ولكنها هي وحدها المشحونة بهول المفاجأة في المشهد كله، وليس ما قبلها وما بعدها إلا تمهيدا وأثرا، والفنان الحقيقي هو الذي يستطيع أن يمسك بهذه اللحظة المفاجئة المتوترة الرواغة، ويثبتها بقوة الخيال، دون أن ينخدع بما عداها من تمهيدات وآثار.

إن المشهد الدموي الذي رأيناه منذ قليل يلون بعض القصائد في شعر حجازي، بالإضافة إلى قصيدة «اغتيال» نفسها، سيتراجع شيئا فشيئا إذا ما أحسنا بالكثافة الباهظة التي تختزلها تلك اللحظة البينية الخاطفة، إلى أن يتواري تماما ليفسح المكان في القصيدة لتلك اللحظة البرزخية التي تفصل ما بين الحياة والموت، وتصل بينهما في الوقت نفسه، فتصبح هي بطلان القصيدة ونبع شعريتها، ولا يبقى حينئذ من التفاصيل غير ما يرسمه الذهول وتجسده المفاجأة لكل من يستطيع أن يقبض على هذه اللحظة المارقة ويعيش هولها، وهذا هو ما يسمح لنا بأن نستعيد ونحن نقرأ «اغتيال» بيت إسماعيل صبري:

ألا إن بين الفم والكأس فسحة

لركض عظيمات تشيب النواصيا

بل إن العارف بشعر حجازي يستطيع أن يقرأ بعض قصائده الأخرى المهمة، فلا يجد نفسه إلا أمام تنوع جديد على تلك اللحظة البرزخية التي صادفناها في «اغتيال». لنقرأ مثلا قصيدة قصيرة من ديوان «كائنات ملكة الليل» بعنوان «ثلج»:

البياض مفاجأة

حين عريت نافذتي

أن قراءتنا القصيدة تعلمنا كيف يمكن لأي عمل فني كبير أن يتخذ من «المناسبة» أو الحادثة الواقعية نقطة انطلاق إلى آفاق وجودية وفلسفية قد لا تمت إلى هذه الحادثة بصلة مباشرة أو حتى غير مباشرة. والحق إن الأعمال الأدبية والفنية الكبرى في التاريخ الإنساني هي في الغالب تلك التي نجحت في أن تعلق على المناسبات التي أثارها واستطاعت أن تتجاوزها إلى ما ينسبنا «المناسبة» نفسها، أو على الأقل يظهرنا على تفاهتها، بالقياس إلى العالم الجديد الغني الذي يتكشف أمامنا بالتدرج؛ وقصيدة «اغتيال» ينطبق عليها هذا الوصف لأسباب كثيرة من أهمها أننا لا نصادف فيها أي تحديد من أي نوع لشخصية الفدائي الفلسطيني الذي نفذ عملية الاغتيال، ولا لشخصية المسؤول الأردني الذي اغتيل، وكل ما نصادفه هو القتال وضحيته، بعد أن تم تجريد الطرفين من علائقهما الظرفية، كي لا يتبقى في النهاية إلا الجوهر الإنساني وحده، في مواجهة درامية يخيم عليها شبح الموت، ويمتحن فيها هذا الجوهر الإنساني ذاته امتحانا عصيا لا تزيد مدته عن اللحظة البينية الخاطفة المتوترة التي تعقب الضغط على الزناد من قبل القاتل، وتسبق استقرار الرصاص في لحم الضحية.

نحن، إذن، أمام مشهد قتل، وبالتحديد أمام مشهد اغتيال، وهذا المشهد الدموي يتكرر في شعر حجازي، فنطالع مثلا في قصيدة «جرينكا»:

... ..

والرئيس الاشتراكي على سجادة البهو

بنظارته، شيخ وحيد،

هجرته هيئة المنصب

والحراس قتلى حوله

والدم مازال طريا

وجنود الانقلاب الجامدو الأوجه

يلقون على جثته القبض،

ويصطفون كالأعمدة الجوفاء في البهو

ولن تمضي سوى بضعة أيام

وتأتي فرق التنظيف كي تغسل هذا الدم بالماء،

وتصحو من على الجدران آثار الدخان. (٢)

وربما نكون قد ضللنا الطريق لو أننا سمحنا لأنفسنا بأن ننساق وراء إغراء هذا المشهد الدموي الفاجع المتكرر، لنبحث

شدنى من منامى النديف
الذى كان يهطل منتد
مانحا كل شئ نصاعته
ومداه الشفيف

شدنى
كان دوامة من رفيف
جذبتنى لها
فرحلنا معا وانطلقنا
نرفرف من غير ظل
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط
يراودنا العشب
والشجرات العرايا

ومتكآت النوافذ والشرفات
وأيدى الصفار وأيدى التعاثيل
والكائنات المطلة حول السقوف
بياضا تقلب فى ذاته
كرفوف من البجعات
على نبع ماء
يمسحْنَ شعبة أعناقهن الطوال
على ريش أجسادهن الوريث!
ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معا
وانحللنا معا
فى رتابة هذا السواد الأليف! (٢)

لا فرق، إذن، بين مفاجأة انهيار الرصاص فى «اغتيال» ومفاجأة انهيار الثلج هنا، فكلاهما مفاجأة قد يصبغها اللون الأحمر فى مشهد الاغتيال الدموى هناك، أو قد يجللها البياض الناصع فى مشهد هطول النديف هنا. ولكنها فى كل الأحوال، ومهما تغيرت الألوان، تبقى فى جوهرها المفاجأة الدالة على كثافة اللحظة البرزخية أو اللحظة البينية، كما سماها جابر عصفور فى مقال له مهم عن شعر حجازى بعنوان «السفر فى منتصف الوقت» (٤). وإذا كانت هذه اللحظة محصورة فى «اغتيال» بين خروج الباص واستقرارها فى جسد الضحية، فإنها هنا محصورة بين إشراقين، أو بين صحوين، فقد كانت الشمس مشرقة قبل أن يهطل النديف، ثم عاودت إشراقها لينقطع الهطول ويتلاشى



البياض ويعود الجو صحو كما كان؛ أى يعود أسود وينحل كل شئ ويتلاشى فى «رتابة هذا السواد الأليف». ولا نستطيع هنا أن نفهم صلة إشراق الشمس بالسواد إلا فى ضوء ولع حجازى بالحضور الطاغى الكثيف الذى تمثله اللحظات البينية، ونفوره فى الوقت نفسه من النهايات حتى لو كانت مشرقة، وهذا ولع قديم بشكل خصيصة أساسية فى شعر حجازى، بل فى شعر كل من يحتفى بالحياة وتجاربها الحية من الشعراء الكبار. وأنا لنقرأ فى قصيدة «إلى اللقاء» التى كتبها حجازى عام ١٩٥٦، أى قبل خمس عشرة سنة من قصيدة «اغتيال»، هذا المقطع:

لشدْ ما أخشى نهاية الطريق
أود ألا ينتهى
ولا يضيق (٥).

فى هذا الشعر تكون الأولوية دائما للتجربة؛ أى للطريق الذى لا يشير إلى أية غاية معلومة بقدر ما يكون هو ذاته الغاية، ونستطيع بعبارة أخرى أن نقول إن الأولوية للفعل، بغض النظر عن أسبابه وآثاره، أو مقدماته ونتائجه، وبقدر ما يظل حجازى مخلصا لهذا المبدأ، يبقى قابضا على جوهر الشعر الذى لا يشير إلى غاية أبعد منه، لأنه أسمى من أن يعمل خادما فى ساحة السياسة أو الدين أو الأخلاق أو غيرها من الساحات. وتحضرنى، هنا، الحكاية التى رواها الناقد الأمريكى جون كرو رانسوم John Crowe Ransom عن صائد السمك الذى ظل على شاطئ البحيرة طوال النهار ينهمك فى الصيد وبحسب حساب كل ما يتعلق به سوى نيل السمك نفسه (٦)، ولعل الدلالة الأساسية فى هذا المثل تشير إلى أن من يكون هدفه السمكة يستطيع أن يذهب إلى السوق ويشتريها، أما الصيد فله شأن آخر.

لقد ظل حجازى مخلصا لهذا المبدأ فى قصائده المهمة على طول مسيرته الشعرية، ولعل هذا هو ما أكسب تجربته خصوصية لا تخطئها العين وأضفى عليها فريدة تميزه عن غيره من الرواد، فكأن شعره كله عبارة عن ترجمة لرغبة حيوية عارمة يريد لنفسه - ولنا أيضا - أن يبقى دائما فى حميها. وهذا هو السر فى كراهة النهايات، والحفاوة باللحظات الحية الفاعلة المشحونة بطزاجة المفاجأة بدلا من

مادة الشعر ليست فى المناسبة أو الحدث الخارجى، ولكنها فى الحياة الباطنة للفعل الإنسانى الخلاق^(١٠)، وهذا الفعل الخلاق مرهون عند حجازى باللحظات البينية التى برع فى استثمارها، ونجح فى اقتناص مستويات عديدة لمختلف تجلياتها.

من يستطيع، إذن، أن يمسك بالرصاصه وهى فى طريقها من فوهة البندقية إلى جسد الضحية؟!

هذا السؤال هو التحدى الحقيقى الذى تواجهه قصيدة «اغتيال»، وهو تحد شائق ولكنه فى الوقت نفسه تحد هائل مركب، فالأمر يحتاج هنا لكى نتخيله لا إلى براعة الفيلسوف اليونانى زينون الإيلى Zeno the Eleatic فى حججه التى أبطل فيها حركة السهم المنطلق^(١١)، فحسب، بل أيضا إلى براعة الشاعر فى إنسداد حجج الفيلسوف على نحو ماصنع بول فاليرى P.Valery فى قصيدته المشهورة «المقبرة البحرية»^(١٢)، ويلفت النظر فى حديث فاليرى عن قصيدته هذه ما ذكره عن الهوية البرزخية التى تفصل بين المعرفة والوجود. ويحث لنا الآن أن نتنقل من سهم زينون إلى رصاصته، إن جاز التعبير، ومن بول فاليرى إلى أحمد عبدالمعطى حجازى.

تبدأ قصيدة «اغتيال» باعتراف عادى يقر فيه القاتل بجريمة القتل:

إننى قاتله

أفرغت فيه عشر طلقات.

غير أنه لا يحسن بنا أن ننخدع بهذا الاعتراف، ولا حتى بمشهد القتل من الأساس. وإذا كان لابد لنا من أن نصدق القتل، هنا، فليس إلا كما يمكن أن نصدقه فى قصيدة أخرى لحجازى هى «تروبادور» (١٩٧٣)، حيث يقول:

أبحث فى طوابع السماء

عن قاتلى

قبل رفيقى فى السفر. (١٣)

ليست القضية، إذن، فى عملية القتل ذاتها بما سبقها وصاحبها من ملابسات سياسية وما تلاها من آثار

رتابة الألفة، ويتوتر الخطر بدلا من سكون الأمن أو سكينته، ويجحيم الشك والاحتمال بدلا من نعيم الإيمان واليقين، وينار السؤال بدلا من جنة الجواب، فى شعر حجازى عامة. هذا كله هو ما تغلى به اللحظات البينية وتمور وتضطرب، كما رأينا فى «اغتيال»، بين ضغط القاتل على الزناد واختراق الرصاص جسد الضحية، وفى «ثلج» بين الصعود والهبوط، وبين إشراق الشمس الأولى وإشراقها الثانية، وكما يمكن أن نرى فى قصائد أخرى مهمة فى تجربة حجازى، نجد هذه اللحظة ممثلة فى المسافة التى تتوسط بين القرية والمدينة فى قصيدة «تعليق على منظر طبيعى» التى كتبها حجازى عام ١٩٦٧:

كانت سيارتنا تلتهم الخيط الاسفلت

الصاعد من قريتنا لمدينتنا

حين تمنيت لو أنى أقذف نفسى

فوق العشب المبتل^(١٤).

ونجدها فى قصيدة «مرثية العمر الجميل» ممثلة فى الفراغ الحرج الذى يتوسط بين حلم الشاعر وادعاء الملك:

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا

المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه

أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى تجسد فيه؟^(١٥)

أما فى «مرثية لاعب سيرك» فنجدها فى حركة اللاعب بعد أن يكون قد قفز عن موضعه، وقبل أن يكون قد استقر فى الموضع التالى:

تركت ملجأ، وما أدركت بعد ملجأ

فيجمد الرعب على الوجوه لذة

وإشفاقا وإصفاة

حتى تعود مستقرا هادئا

ترفع كفئك على رأس الملائ^(١٦).

إن حجازى يعنى، بلا شك، أن هذه اللحظة هى ينبوع الشعر الذى لا ينضب، وهو يسميها «اللحظة المدمرة» فى «مرثية لاعب سيرك»، ومن هنا فهو يصوب عينيه دائما باتجاه تجسدها الحية فى الواقع ونظائرها المتنوعة فى الفعل الإنسانى بكل أبعاده الروحية والمادية، العاطفية والعقلية.. إلخ؛ والحق إن هذا يتفق تماما مع المبدأ الاستيطيقى القائل بأن

من أنا حقاً؟

ترى هل كان يدري

أنه ألقى سؤالاً خطراً!

أنه، لو لم أجب،

يوشك أن يهزمني

يوشك أن يرجع لى منتصراً!

ليس هناك قاتل ومقتول إذن، إنما ذات منقسمة
يراجه نصفها المقتول نصفها القاتل، ومعنى هذا أن المشهد
هنا يخلو من أى طابع دموى لأن عملية القتل لا تمثل إلا
المواجهة العvisية التى يجتازها الرعى المنقسم بحثاً عن هويته،
إنها الرحلة الشائقة الشاقة التى قد ينفق الإنسان فيها عمره
كله فى سبيل مطابقة المظهر بالحقيقة واستبدال سمات الوجه
الحقيقية الحميمة بميسم القناع الخارجى الزائف، أو الوجه
الثانى كما أسماه حجازى من قبل فى قصيدة «الموت فجأة»
(١٩٦٤):

يالىت أسمى وشمتمنى فى اخضرار ساعدى

كى لا أتوه

كى لا أخون والدى

كى لا يضيع وجهى الأول تحت وجهى الثانى.^(١٥)

لقد جرب القاتل فى «اغتيال» كيف يهرب من
المواجهة مرات، جرب كيف يروغ من شرطة المرفأ فلم تدرك
منه إلا «شبحاً ليس يسمى»، وجرب أن يخالل المخبر السرى
حين صاح فى وجهه سائلاً عن هويته: «من أنت؟»، وجرب
أيضاً أن يكون الطرف الآخر فى هذه المواجهة، فنحن نراه
يسأل بائعة الهوى عن هويتها بذات الصياغة الحادة كالتصل:
«من أنت؟» فإذا بها تهرب دون أن يدرك منها إلا «بقعا
طيفية» تفر من البنان! لقد جرب الهرب إذن مرة بعد مرة،
ولكن سؤال الهوية حتمى لا يمكن الهرب من مواجهته،
وإن أمكن تأجيله.

لحظة «اغتيال» هى لحظة المواجهة التى تأجلت غير
مرة، إلى أن أصبح تأجيلها أو الهرب منها مستحيلاً، فالطرفان
أصبحا وقد وقعا فى شبكة غير مرئية من الخيوط التى لا
تفصل بينهما إلا لكى تصلهما معا، فإذا كان أحد الطرفين

وردود أفعال، ولكن فى هذه اللحظة الوجودية المدمرة التى
وصفها حجازى من قبل فى «مرثية لآعب سيرك»، إنها
اللحظة التى مرت منذ أن ضغط القاتل على الزناد إلى أن
استقر الرصاص فى جسد المقتول. فى هذه اللحظة وحدها
تكثيف هائل للحظة المواجهة التى ترمز هنا للوجود الإنسانى
كله فى دراما صراعه الدائم مع مختلف العناصر الخارجية
والباطنية التى يتشكل من نسيجها جوهر الحياة.

القصيدة لا تنحاز إلى القاتل ولا إلى المقتول، بل
تنحاز فقط إلى نفسها عن طريق إخلاصها لهذه اللحظة
الوجودية المدمرة، وفى هذه اللحظة تكون المواجهة نفسها هى
مدار التجربة ومركز الجذب فيها، أما أطراف المواجهة فهم
يتحركون هنا وهناك ويتبادلون المواقع بينما تبقى المواجهة
مستمرة؛ فالقاتل أصبح هو القتيل، حين أمكن للسؤال الذى
تخيل القاتل أن القتيل يوجهه إليه: «من أنت؟» أن يتحول
إلى رصاصة قاتلة، ولأن السؤال تحول إلى رصاصة، فلم لا
تتحول الرصاصة بدورها إلى سؤال؟! بل إن الرصاصة نفسها
لم تكن فى البداية غير وردة حمراء فى يد القاتل «فقدت
الوردة الحمراء - صارت طلقة - صارت حريقاً»!

إذن، هذه قصيدة مخادعة، رواغة، متحولة الدلالات.
فنحن لا نستطيع فيها أن نميز القاتل عن القتيل، ولا
نستطيع أن نفرق بين الرصاصة والوردة، أو بينهما وبين
السؤال، وكل ما نستطيعه هو أن نرتعد حين نسمع القاتل
يوجه سؤاله المميت: من أنت؟ وكأننا أصبحنا فجأة فى
مواجهة حاسمة مع الذات، فصرنا مطالبين جميعاً بأن نجيب
عن هذا السؤال المدمر: من نحن؟ لكأننا كنا نجعل حقيقة
أنفسنا وكنا نجعل أننا نجعل ذلك، حتى إذا ما دوى السؤال:
«من أنت؟» كدوى الرصاص، أفقنا على هذا الجهل المزدوج
ولم نجد أماناً مفراً من دخول هذه المعركة الحتمية مع
الذات فى مواجهة ينقسم فيه الرعى على نفسه، ولا أمل فى
أن يستعيد وحدته إلا بأن يجب عن سؤال الهوية فيخرج من
هذه المواجهة منتصراً. هذه بالضبط هى قضية هذه القصيدة
التي تتجلى فيما ورد فى نهايتها على لسان القاتل:

شاهد، إنه لا يرضى إلا بأن يكون في مهب الأسئلة، فيما
قاتلا أو قتيلًا:

آه، لا تسألوني جوابا
أنا لم أكن شاهدا أبدا
إننى قاتل أو قتيل^(١٥)

ليس هناك اغتيال في قصيدة «اغتيال» إذن، اللهم إلا
إذا كان اغتيالاً بكل أنماط السكون والهروب والاحتماء وراء
الأقنعة، فنحن لن نكون جديرين بإنسانيتنا إلا إذا جعلنا من
حيواتنا سلسلة مستمرة من المواجهات، مواجهة الأسئلة التي
يطرحها علينا واقعنا من خلال مواقف مختلفة كل لحظة،
ومواجهة الأسئلة التي يطرحها علينا وجودنا نفسه، فنظل
بذلك في قلب التجربة لا تسلمنا مواجهة إلا لأخرى، ولا
نتهي من كشف إلا لننتقل إلى كشف جديد.

كنت قد سألت نفسى منذ ربع قرن لم أعجبني
قصيدة «اغتيال»؟ وظللت أهرب طوال هذه المدة من
المواجهة، وإن كنت قد حاولت الآن أن أجيب، فإن ما
تعلمته من «اغتيال»، ومن شعر حجازى عامة، يؤكد لى أن
هذه المحاولة ليست إلا خطوة في مواجهة لابد من أن تبقى
قائمة ليظل السؤال مطروحا. وليس هذا هو كل ما تعلمته،
فقد تعلمت أيضا كيف أصدق فلاسفة الفن، حين يقولون
إن الحقيقة في الشعر ليست ماثلة في التجارب التي يسجلها،
ولا في البناء المجرد الذي ينتظم هذه التجارب، ولكن في
طريقة الإدراك التي نجعلنا لا نحس بالبناء إلا من خلال
التجارب^(١٦). وربما يكشف هذا القول عن مواطن النقص
في قراءتي هذه لقصيدة «اغتيال»، فلا يزال هناك كثير مما
يجب أن يقال حول بناء القصيدة ومعمارها الفنى المدهش
في صلته بالتجربة التي تدور حولها القصيدة. وإذا كان لى أن
أعترف بشئ عن هذا التقصير، فعبارة «يجلثون التي وصف
فيها النقد اليوم بأنه قد فقد وظيفته الاجتماعية الأساسية،
فأصبح إما فرعا من العلاقات العامة في صناعة الأدب، أو
مجرد عمل محبوس داخل جدران الأكاديمية»^(١٧). ومع
ذلك، فنحن في حاجة دائمة إلى عون الأكاديميين
المحترفين، فمن غيرهم يستطيع أن يسد ما بين خواطرنا
النقدية من فجوات؟

«مشدودا إلى زاوية النار» أو «مشدودا بخيط غير مرئى إلى
موت محتم»، فإن الطرف الثانى ليس حرا، إنه أيضا مقيد
بالخيوط ذاتها إلى قوة باطنة مجهولة توشك أن تهوى به فلا
تركه إلا حطاما:

وأنا أهوى وأهوى

ساقطا فى زمن يسبق هذا الوقت
موصولا بشئ يتحطم

وفوق ذلك، فإن «الخوف الغريزى»، عند أحد
الطرفين فى هذه المواجهة، يقابله، خوف آخر مختلف عند
الطرف المقابل، إنه خوف من النفس، وهذا ما يؤكد الرعب
الكامن فى مواجهة سؤال الهوية:

ربما داخله قبل مجيئى، ذلك الخوف الغريزى
فنحاه، وألقى فى المكان
نظرة، فانتبه الحراس
فامتد على جبهته برد الأمان!
ثم دوت طلقتى الأولى
رأيت الحرس المذعور يجرى
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا
فكأنى خفت من نفسى
وأطلقت، وأطلقت عليه

لم يكن من الممكن فى هذه المواجهة أن ينسحب
أحد الخوفين: خوف النفس والخوف الغريزى، فهما
مشدودان معا بوئاق يربط ارتعاشات الزناد فى إصبع القاتل
بارتعاشات «الدم الأعجم» فى جسد المقتول، ولا سبيل
للاتصاير والخلاص من هذه المواجهة العصبية، إلا بالإجابة
عن سؤال الهوية.

وحجازى، هنا، لا يخطط، لصياغة أى جواب. ليس
لأنه يرى أن الجواب الواحد الجاهل لا وجود له فحسب، بل
لأنه يرى أيضا أن الجواب هو النهاية التي لا يريد أن يبلغها
أبدا، إنه يريد لنفسه - ويريد لنا كذلك - أن يظل فى قلب
المعمعة بغيرها وجلبتها، وفى أتون المواجهة بدخانها ولهيبها،
وهكذا تصبح حياتنا وليست هى إلا مواجهة مستمرة ينقلب
فيها أى جواب - إن وجد - إلى سؤال جديد، حجازى لا
يريد لنفسه - ولا يريد لنا بالتأكيد - أن يكون مجرد متفرج أو

اغتيال

إننى قاتله!

أفرغت فيه عشرَ طلقات

تُرى كيف يحس الدم هذا المطر النارى،

ينهاه فجائياً عليه، وهو يحلم؟!!

ربما داخله قبل مجيئى، ذلك الخوف الغريزى

فنجأه، وألقى فى المكان

نظرة، فانتبه الحراس،

فامتد على جبهته برد الأمان!

ثم دوت طلقتى الأولى،

رأيت الحرس المذعور يجرى

ورأيت الفندق الماهول يخلو من سوانا.

فكأنى خفت من نفسى

وأطلقت، وأطلقت عليه

وهو مشدود إلى زاوية النار،

كما لو أنه قد وطئ النفس على استقبالها حين تدمدم

لم يكن يهرب منى.

كان قد أصبح مشدوداً بخيط غير مرئى إلى موت
محتم

فأدار الجسد الصامت نحوى

يتقاضانى الذى يكفيه من حقدى

إلى أن يعرف الراحة من هذا اللقاء المتجهم

آه! ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق

حتى تستقر النار فى اللحم

تُرى أى حديث متلعثم

كان يجرى بيننا؟

هل قال لى: من أنت؟!

كانت أغنيات من بلادى

وقتها تلمع فى ذاكرتى،

والمطر النارى يعلو ويجمجم

مزهراً فى صخرة الجسم المعادى

واصلأ بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه

وارتعاشات الزناد

عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،

كأنى كنت وحشاً حينما انهرت عليه

شارباً من دمه كأساً،

كأنى كنت ظمآن إلى شئ حقيقى كهذا الجرح

فاسترضعته

والموت يلتف علينا.. ويخيم!

من أنا حقاً؟

ترى هل كان عدلاً،

أننى لم أعطه رد السؤال

أو لم ندخل شريكين معاً،

هل كان من حقى فى هذا النزال

أن أرى وجه غريمى

دون أن أجعله يشهد وجهى!

كان جلاداً!

وقد جاء بهذا الوجه،

لكنى دخلت البهو بالوجه المثلث

وهو حقاً يستحق الموت!

لكنّ تمام العدل أن أشهده أنى ولى الدم،

أنى الشفرة الأخرى على خنجره الدامى المسمم

ربما كان إذا جاوبته قاوم،

أو فر،

أو استنجد،

أو ناشدنى معترفاً بالذنب

أنى أمنحه مغفرتى.

لكنه أوما لى إيماءً غامضة،

ثم مضى محتماً بالموت، محفوقاً بأصوات تنادى

وأنا أهوى ، وأهوى،

ساقطاً فى زمن يسبق هذا الوقت،

موصولاً بشئ يتحطم؟

آه يا حبى الذى لا يتكلم!

جئتني قبل زمانى

ثم أخلفت مواعيدك حتى كدت أهرم

لم أصدق أنها قد منحتنى كل شئ مرة واحدة.

أنزلها ساقطاً،

فانفلتت داخله ترفل فى نبل وديع

وتعرت مثلاً تفعل لو كانت تعرت وحدها.

كان الربيع

زغباً في الأرض.

والاصوات تأتي بعد أن تفقد معناها

وضوء الشمس يأتي من زجاج

ثم ينحل ويعطى جسمها

بقعا طيفية تهرب مني كلما لامستها

حتى إذا قلت لها: من أنت؟ فرت

دون أن تترك لي حتى اسمها!

آه ! عشرون ربيعاً

وأنا أنتظر الخطو الذي يهبط في رفق

وأعتل وأحلم

وأنا أمسك في جلدي من ملمسها،

ما تترك الايام للعاشق

أعدو خلف ما يهرب من صورتها

وأصد النوم والنسيان عنها وأجوع

وأنا أطوى بلاد الله،

لا أملك إلا وردة حمراء .

فوق الجسر قال المخبر السري: من أنت؟

أجبت المخبر السري: مغرم؟

هل تُرى مرت؟

فلم يدرك وأقصاني عن الجسر

دخلت البهو،

كان المخبر السري يتدو،

فقدت الوردة الحمراء

صارت طلقة،

صارت حريقاً،

وهو يعدون خلفي،

وأنا ألث إعياء

وأذوى،

وأضيق!

كانت المرفأ داراً للجميع

قلت فلأعط التهار اسما،

وأعطى الليل اسما

وجعلت القلب قلبين

تعلمت الذي يجعل من وجهي ترياقاً وسماً

وتعلمت كلاماً من لغات الأرض،

أستهوى الغريبات به ليلاً،

وأصطاد الدموع!

صرت إن غنيت في الأسواق طارت نحوي

الاشياء،

أو أرمأت في الملهى إلى غانية صارت على مائدتي

جارية،

أو.. أوقعت بى شرطة المرفأ عادت،

دون أن تدرك إلا شبحاً ليس يُسمى!

ما الذي أوقعنى في هذه المرة؟

هل دلت على الخمر،

أم بائعة الزهر،

أم انهار قناعى بفتة،

وانفضح السر المنيع!

كلهم كانوا خصومى،

البهو، والحيطان، والمرمر، والحراس،

والامن الذي في أعين النسوة والأطفال،

كانوا يتحاشون قدمى

كلهم في ألفة صامة تشملهم

كانوا يجيئون ويمضون إلى أن يلحقونى

فيصيب الذعر ما علّق في أفواههم من كلمات

ويديروا النظرات

قلت: كم قنبلة تكفى لكى تهدم هذا العالم الفاسد،

واستضحكت في نفسى لهذا خاطر الشرير،

كم ألف سنة!

سوف تمضى، قبل أن تسترجع الأرض بنيتها

وتعود الأزمنة!

قال لى: من أنت؟

كانت أغنيات من بلادى

وقتها تلمع في ذاكرتى،

والمطر النارى يعلو ويججم

مُزهِراً في صخرة الجسم المعادى

واصلاً بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه،

وارتعاشات الزناد

عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،

كانى كنت وحشاً حينما انهرت عليه

من أنا حقاً؟ ترى هل كان يدري،
أنه ألقى سؤالاً خطراً !
أنه، لو ألم أجب، يوشك أن يهزمي،
يوشك أن يرجع لي منتصراً !
(١٩٧١)

شارباً من دمه كأساً،
كأنى كنت ظمآن إلى شئ حقيقى كهذا الجرح،
فاسترضعته
والموت يلتف علينا.. ويخيم!

الهوامش

(١١) انظر : Eduard Zeller, *Outlines of the History of Greek Philosophy*, 13th ed., trans. by: L.R. Palmer, Dover Publications, Inc., N.Y., p. 523.

(١٢) انظر حديث فالييري عن توظيفه حجج زينون في كتاب: *الروايات الإبداعية*، تحرير هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حلهم، مراجعة محمد مندور، سلسلة الألف كتاب (٥٨٨)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٢.

(١٣) قصائد مختارة، ص ١٨٠.

(١٤) قصائد مختارة، ص ٤/١٠٣.

(١٥) قصائد مختارة، ص ١٦٧.

(١٦) انظر : Joseph Wood Krutch, *Experience and art*, Collier: Books, N.Y. 1962, p. 90.

(١٧) انظر : Terry Eagleton, *The Function of Criticism From The Spectator to Post- Structuralism*, Verso-London 1984, the preface.

(١) إليزابيث درو، *الشعر كيف نفهمه ونفقدقه*، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منبته، بيروت ١٩٦١، ص ١٠٥.

(٢) أحمد عبد المطلب حجازي، *قصائد مختارة*، منشورات الخزندار، ط (١) ١٩٧٢، ص ص ١٤٥-٥٧.

(٣) قصائد مختارة، ص ٥/١٩٣.

(٤) جابر عصفور، *السفر في منتصف الوقت*، مجلة إبداع، يولية ١٩٩١.

(٥) قصائد مختارة، ص ٧٤.

(٦) جون كرو واتسوم، *الشعر كلغة بدائية*، ضمن كتاب: *الأدب وصناعته*، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (٢)، بيروت ١٩٨٣، ص ٧/٨٥.

(٧) قصائد مختارة، ص ٣/١٤٢.

(٨) قصائد مختارة، ص ١٦١.

(٩) قصائد مختارة، ص ١٣٥.

(١٠) انظر : Dewitt H. Parker, *The Principles of Aesthetics* 2nd ed., Green Wood Press, Publishers, U.S. 1974, p. 174.



الشاعر واستئناس الموت

قراءة فى شعر

أحمد عبد المعطى حجازى

أحمد درويش*

مبعة الصبا ، وينسى بعضها الآخر فيمتد بها الأجل ، كما
يقول زهير بن أبى سلمى :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطى يعمر فيهرم

وهو عند آخرين من الشعراء ناقد ينقب عن الجواهر الحسان
فيلتقطها أولا ، وقد يهمل الأقل حسنا منها حيناً من الدهر ،
كما كان يقول الشاعر العربى القديم :

والموت تقاد على كفه

جواهر يختار منها الحسان

أو ينقب عن ضحاياها فلا يقيم سواهم على حد تعبير بحير -
بن عبدالله القشيري :

ذرينى أصطبح ياهمند إنى

رأيت الدهر نقب عن هشام

كانت لحظة الموت ، ولا تزال ، من أكثر اللحظات
المغيرة فى تاريخ الوجود ، فهى لحظة تنطفئ فيها شعلة ممثلة
لتلك التى يحملها كل منا ويود لها ألا تنطفىء ، وهى لحظة
خاضعة لآلاف الأسباب المتباينة التى يصعب من خلال
تباينها عقد الصلات بين المقدمات والنتائج والتنبؤ والوقوع ،
ولا يسلم من الشك فيها إلا حتمية وقوع اللحظة فى ذاتها
لكل من ينعم بالحياة أو يشقى بها .

ولم يتوقف الشاعر فى كل العصور وكل اللغات عن
الحديث عن الموت ومحاولة معرفة ما هو ؟ وما قانونه وما
حجمه وما وقعته وما أثره على مجرى الحياة المتدفق ؟ وفى
غياب صورة الموت المحددة كانت تصورات الشعراء المتعددة
له ، فهو أحيانا زائر عشوائى يمر فيقطف بعض الأرواح فى

* أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن ، كلية دار العلوم ، القاهرة .

تيمعه ولم يطلب سواء

ونعم المرء من رجل تهاوى

وهو عند شاعر كطرفة بن العبد صائد ماهر يكمن فى نقطة
مجهولة ليشب على فراشه وقد يرخى لبعضها الحبل، فتظن
الفريسة أنها حرة، ولكن طرف الحبل دائما فى يديه بجذبه
متى شاء:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى وثنياء باليد

متى ما يشأ يوما يقده لحتفه

ومن يك فى حبل المنية ينقد

لكن الموت عند الشعراء الفرسان ، مثل عنترة ، كان
خصما وندا، لا يتم الخوف منه بقدر ما يتم التأهب للقاءه.
وهو لقاء بالموت لا يتحقق فقط من خلال مقارعة فارس
آخر، وإنما يتم كذلك من خلال تجسيد الشاعر للموت
نفسه الذى يرى الشاعر أنه ند له:

إن المنية لو تمثل مثلث

مثلثى إذا نزلوا بضنك المنزل

والخيل ساهمة الوجوه كأنما

تسقى فوارسها نقيب الحنظل

ولقد لقيت الموت يوم لقيته

متسربرا والسيف لم يتسربرل

فرايتنا ما بيننا من حاجز

إلا المجن ونصل أبيض مفصل.

والشاعر المعاصر يحاول - كما يقول رينيه شار - أن
يضع الموت فى حجمه، لا لأن الموت لا وجود له، ولا لأنه
ليس بقبيح، ولكن لأنه جزء من منظومة الحياة ذاتها يمكن
أن يسلك فى غيظ تمتد مع بقية ظواهرها فيتضاءل شبحه
الميتافيزيقى المروع ، ويصبح حصاده جزءا من أديم الأرض،
مقوما لبقية أجزاء الحياة الأخرى، كما كان يقول المعرى:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الاجساد

سر إن استطعت فى الهواء رويدا

لا اختيالا على رفات العباد

فقبيح بنا وإن بعد العهد

تناسى الآباء والاجداد

لكن الشاعر المعاصر لا يكتفى بالكتابة عن الموت ،
إنما يلجأ إلى الكتابة فى مواجهة الموت، إنه يريد أن يستأنسه،
أن يهزمه، أن يمحوه، أن يخفف من وقع أنفاسه الثقيلة على
مسيرة الحياة، أن يناوره . وهو يفعل هذا من خلال اللغة
الشعرية التى تبنى من خلال صورها عالما موازيا تتعادل فيه
المتضادات وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة، وتبدو صورة الموت
من خلالها أحيانا شاحبة جميلة ، كما كان يقول بودلير عن
لحظة الاحتضار:

الخفة المعشوقة، والغربة المزهرة

وبعد لحظة ينفتح الباب ويدخل الملك

فتنتعش فى نشوة ووقار

هذه المرايا الشاحبة وهذه المشاعل المنطفئة.

أو تسرب إلينا صورة الموت «الرقيق الشفاف»، كما
يقول أندريه شينييه، أو يرسم الإنسان فى مواجهة الموت فى
صورة العنقاء التى تستطيع أن تعمر خمسة قرون ، فإذا ما
احترقت عادت أكثر شبابا وجمالا، كما كان يقول بول
إلوار:

أيها الطائر الخرافى

تنفتح أبواب الزمان بين أقدامك

وزهور ليالى الصيف على شفاه العاصفة

ومشارف الطبيعة حيث تضحك الزهور

وتبكي فى آن واحد

وهى لا تكف عن العطاء لقلبك

ولا عن فتح أبواب الزمان بين أقدامك.

صداء تتوالد مرات عدة فى الهواء، قبل أن تتلاشى من الآذان وتخترنهما الذاكرة النغمية. وهذا الإحساس الأولى بالحركة يدعمه الانتقال بالتفعيلة من «مستفعلن» الصحيحة إلى «متفعّلن» المزحفة، فتختزل مرات السكون داخل كل تفعيلة من ثلاث إلى اثنتين، فتتولد الحركة السريعة وتزلق حركة اللسان فوق السطور ويتأكد الإحساس من خلال تضاعف الأبيات المتتمة إلى مناخ النغم المتحرك، بالقياس إلى مناخ النغم الساكن، فأماننا أربعة أبيات، هنا، فى مقابل اثنين هناك، ويتوالد عن الحدث الساكن الذى عبر عنه الفعل «طن» فى المرحلة الأولى حدث آخر متحرك يشى به فعل «الطنين» المتضمن فى حركة الذبابة فى المرحلة الثانية. وهكذا يتعاون الصوت مع اللون مع درجات السكون والحركة لكى تصبح صورة الموت جزء من صورة الحياة الشاملة ودرجة من درجاتها.

إن هذا الإحساس ببناء القصيدة لضفيرة متشابكة من عناصر الحياة والموت يلازمنا أيضا عندما نتنقل من اللقطة الخنائية إلى اللقطة الدرامية فى قصائد حجازى، ويتبدى هذا واضحا فى قصيدته التاريخية المطولة «مذبحة القلعة»، حيث يتم تصوير لحظة الموت الجماعية العاصفة التى تشهد لها قلعة محمد على، بعد أن أغلقت أبوابها التى تن من كثرة الدماء والصدأ على فرسان الممالك المحاصرين الذين دعوا لحفل وداع الجيش المقاتل فانتهالت عليهم طلقات الرصاص كالزغاريد فأنتهمم إلا فارسا واحدا قفز بجواده من سور القلعة الشاهق وغادره قبيل الوصول إلى الأرض كى يذق عنق الجواد المرتطم ويهب الفارس الذى نجا ساقبه للريح.

إن تصوير فكرة «الضفيرة» المتلاحمة لعناصر الموت والحياة فى هذه القصيدة الدرامية تطلب حشدا لكثير من العناصر الشعرية، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة، أو عناصر الحركة الملحمية المصاحبة، أو النمو بالأحداث شيئا فشيئا حتى بلوغ لحظة الذروة. ومنذ البداية تتصارع فى لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعا تصالحيا يجعل كل عنصر منها لازما لا كمال الصورة:

إن هذا التذويب لحدث الموت مع أحداث الحياة يتم من خلال التوازى والتقارب والتداخل والاعتماد على تقنيات اللغة الشعرية فى الرصد والملح والإيماء والحذف، واستغلال الدلات الإيقاعية والصوتية. وهو النهج الذى يشيع غالبا فى رسم صورة الموت فى شعر أحمد عبدالمعطى حجازى منذ ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) ووصولاً إلى «مرثية العمر الجميل» وما تلاها من قصائد. ففى قصيدة «مقتل صبى» التى تنتمى إلى ديوان البداية عند حجازى، يجرى الموت مكسوا باللون الأخضر، وهو فى الحقيقة لون الخصوبة والنماء والحياة:

الموت فى الميدان طن

والصمت حط كالكلفن

واقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينة

ولولبت جناحها على صبى مات فى المدينة

فما بكت عليه عين.

ولا يكتسب الموت جانباً من مذاق الحياة، هنا، من خلال اتساحه باللون الأخضر فحسب، ولكن درجات الإيقاع الخفية فى المقطع الذى يرسم صورته، هنا، تهبه مرحلتين نغميتين متعاقبتين، نحس فى أولاهما بوقفة السكون المفاجئة التى جسدها إيقاع البيتين الأولين، من خلال بنائهما على تفعيلة «مستفعلن» فى صورتها الأساسية الخالية من الزخاف التى تتطلب ثلاث وقفات ساكنة على أواخر السببين والوتر. ويتقوى هذا الإحساس بالسكون والصمت من خلال اللجوء إلى القافية الساكنة فى آخر البيتين التى يضطر معها اللسان أن يقف اثنتى عشرة مرة خلال البيتين، وكأنه يلوذ بمرارة الصمت المداهم للموت. لكن هذه المرحلة النغمية الساكنة ما تلبث أن تسلمنا إلى الوجه الآخر للنغم المتحرك.

والواقع إن الحركة تبدأ من جوف القافية الساكنة ذاتها انطلاقاً من خامسة الحرف. فالتون حرف رنين لا يخمدده السكون فى حالة التشديد بقدر ما يؤكد ويترك حلقات

الدجى يحضن أسوار المدينة

وسحابات رزينة

خرقتها مئذنة

ورياح واهنة

ورذاذ وبقايا من شتاء.

وطلول شركسية

ودمن

ضيعت أنسابها أيدي الزمن

وعفن

وبيوت وصخور وتراب

نام فيها الجوع واسترخى الذباب

وصلاة خافتة

وكلاب وفراخ ميتة

والحوارى ساكنة

غير شحاذ يغنى للقلوب المؤمنة

ورياح واهنة

تتلوى فى الحواري الحجرية

ثم تمضى فى دروب الازبكية

فى مياه البركة الخضرا تهوى حيث يبىدو

قصر ملوك جميل.

فإذا كانت الحواري مسكونة «بالصمت» ، رمز السكون والعدم ، فإن هذا الصمت «يمشى» منتبها إلى عالم الحركة والوجود. وإذا كانت الحواري حجرية جامدة فإن هذه الطبيعة هى التى جعلتها تحفظ الرسوم الفاطمية والطلول الشركسية من شبح العدم التام ، وتبقيها فى دائرة المعدم الذى يطل على مشارف الحياة ، كما أبقت «الشحاذ» المحتاج بنائه المستدر للقلوب المؤمنة فى دائرة الحى الذى يطل على مشارف العدم ، وهى من خلال ذلك ساعدت على خلق ضفيرة جانبية أخرى ، وكأنها تردد صيحة أبى العلاء القديمة:

أبكت تلكم الحمامة أم

غنت على طرف غصنها المياد؟

إن لوحة الإطار المكاني هنا ، وهى المليئة بمظاهر الفناء ، عندما تنتهى باللون الأخضر للبركة التى يطل عليها

فالدجى رمز الظلام والسلب والفناء ينسب إليه فعل الاحتضان رمز الشفقة والحنان والحرص على الوجود ، وهو احتضان «للأسوار» التى تقدم الحماية والقيود فى آن ، وتحمل من إشارات الإيجاب قدر ما تحمل من إشارات السلب ، والسحابات الرزينة المتسرعة بالخير وعناصر الوجود تتعرض للاختراق ، حتى لو كان ذلك من قبل مئذنة قد تبعث صورتها فى الأذهان صورة الرمح المذهب يخترق الصدر العريض. أما الرياح فإن صفة «الوهن» فيها تنحو بها نحو شواطئ التلاشى والعدم ولا تمثل صورة الرذاذ إلا أصغر وحدات التفتت التى تمهد لصورة «البقايا» الحية لشتاء قد رحل. وعلى هذا النحو تنسج اللوحة من عناصر بعضها خالص للإيجاب وبعضها خالص للسلب ، وبعضها على «الأعراف» قابل لأن يشكل عنصر ربط بين خلايا الوجود والعدم التى لا تكف عن الحركة بين الدوائر المتشابكة.

إن الانتقال من لوحة المداخل «العلوية» الممهدة لمناخ تضافر الوجود والعدم إلى لوحة الإطار المكاني المحيط ببؤرة الحدث ، يؤكد الالتزام بنفس التكنيك الشعري المتبع ، فالحواري الحجرية المحيطة بالقلمة تنطلق فيها أصوات المتادين المعلنين عن «عرس الدم» المختفى تحت وشاح الاحتفال بتوديع الجيش المسافرين وحركة المتادين تتم داخل الحواري القديمة التى لا تكتفى الرموز فيها بمجرد تجاوز الوجود والعدم وتعايشها جنباً إلى جنب ، وإنما يتم خلال رسم المشاهد تبادل الرموز لمواقمها ، فنجد رمزا يمكن أن يجسد «العدم على مشارف الحياة» يجاوره رمز آخر يمكن أن يمثل «الحياة على مشارف العدم» :

ويعود الصمت يمشى فى الحواري الحجرية

حيث مازالت رسوم فاطمية

استثناس الموت أو مخاطبة الموت الجميل . وهو امتزاج مَهْد له قبل التراث الدينى وثبت صورته فى الوجدان خلال حديثه عن الشهداء فى مثل الآية القرآنية: «ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون، فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم». . والمزج هنا فى التعبير القرآنى لا يكتفى بمنح صفة الحياة للموتى فى جانبها المعنوى الذى يمكن أن يأخذ مفهوم دوام الذكر، ولكنه يخلع عليهم صفة الأحياء فى السلوك الحسى والمعنوى، فهم يرزقون عند ربهم يوما بعد يوم، والرزق يوحى بتوفير حاجات الخلية لكى تتاح لها مواصلة الحياة، وهم يستبشرون خلال تأملهم فى أحوال رفقاءهم الذين لم يلحقوا بهم من خلفهم. ونحن نجد صورة الشهيد عند حجازى تستلهم هذا البعد الروحى وترسمه فى أكثر من مشهد، فهى حيناً تؤكد من خلال التركيز الفنى على صورة «النقيض المضاد»، دون أن تتحدث عن ملامح الصورة الأصلية التى تود إبرازها. وهى تود من خلال هذا أن تحدث خلخلة فى المفاهيم الشريفة الشائعة، فإذا كنا نحن الذين لانزال على وجه الأرض، نعد «أحياء»؛ لأن الأنفاس تتردد فى صدورنا، على حين يعد الذين واريئناهم بطن الأرض «أمواتا» لأنهم توقفوا عن ممارسة حياتنا، فإن الصورة هنا تعتمد إلى خلخلة أحد البعدين، فى لحظة المواجهة بينهما، فيصبح الأحياء هم «الموتى» عندما يتحدثون عن الشهداء، أو يواجهون أرواحهم. وفى قصيدة «الدم والصمت» من ديوان (لم يبق إلا الاعتراف) تواجهنا هذه النغمة فى محادثة الأحياء للجنود الشهداء:

نشيدكم يأتى إلينا عبر أحزان المدن

وعبر ريح الصحراء

كأنه طيف لفارس شجاع

دمعت عيونه على الهوى

فأشعلت دموعه الغيم وشقت القضاء

ونحن موتى نرهب السمع إلى نشيدكم

ندرك منه رجفة تلمع فيما ظل فينا من دماء

قصر المملوك الجميل، فإنما تعيد إلى الأذهان اللوحة الأولى فى «مقتل صبي» وتجمل من تضافر عناصر الوجود والعدم تكتيكا فنيا يستأنس الشاعر من خلاله الموت، وليس مجرد حلية تصويرية تزدان بها القصيدة.

وعندما يبلغ المشهد ذروته وترسم لحظة القتل الجماعى، فإن كل العناصر سوف تختلط؛ فالنار التى تاكل الخيوط ويطفئها المطر فى الصياغة الشريفة سوف تتصالح مع هذه العناصر المضادة فتلتقى هى والخيوط والماء فى صورة واحدة، والزغاريد التى تمثل لحظة فرح الميلاد تختلط بالعمويل الذى ينمى الراحلين، وكأن صوت أبى العلاء يطل من جديد:

وشببيه صوت النعى إذا

قيس بصوت البشير فى كل ناد

وعلى هذا النحو تشكل ضفيرة الذروة من عنصرى الوجود والعدم معا:

دخلوا القلعة ثم التفتوا فى بعض ريبة

فإذا بالباب يرتد هناك

وإذا صوت الجموع

صادر من خلف باب من هناك

«اطلقوا»

قالها قائد جند الارناؤوط

«اطلقوا»

فالنار تهوى كالخيوط

كالمطر

زغردات مسترربة

تتردى بين أسوار وأبراج رهيبة.

■

إن رسم صورة الشهيد، وهى صورة تتكرر كثيرا فى شعر حجازى، يفتح الباب أمام شريحة الثقاء الموت بالحياة أو

ثم نعود مثلما كنا.. سكونا فاجعا

فنسرع الخطو لكى ندرك مجلس العزاء

ونحن موتى لم نزل

نمضى لمجلس العزاء.

واللوحة هنا تسمى إلى تأكيد الهدف الشعري
والشعورى فى استئناس الموت من خلال الطريق المضاد. فإذا
كانت حياتنا تلك التى نحيها فى رتبة وخمول وومضة بقطة
خاطفة فى الدماء، يعقبها انسحاب متراخ إلى مجالس العزاء،
إذا كانت حياتنا يبنى أن تسمى من الناحية الشعرية «موتاً»
ونحن من خلالها «موتى» ، فإن الحياة الجميلة تكمن فيما
صار إليه هؤلاء الشهداء، حين ضحوا بالمرض من أجل
الجوهر وبالزائف من أجل الصحيح.

وإذا كان الشاعر قد اكتفى هنا بتجلية «التقيض المضاد»
لصورة «الحياة القبيحة» لكى تنعكس أشعتها السلبية إيجاباً
على صورة «الموت الجميل» ، فإنه يعود إلى تجلية «الجوهر
الشمسيز» فى لقطة شعرية أخرى تحمل عنوان «أغنية طيار
شهيد» حيث يتم الرصد فى مشهدين قصيرين متعاقبين
للحظة انكشاف «الديمومة الخالدة» فى عين الطيار وهو يعبر
الخيوط الرقيقة بين الموت والحياة:

أطلقت نارى.. وابتمت لازثير

أطلقت نارى.. ثم قبلت الجراح

أطلقت نارى

كوكبى يهوى محطم الجناح

أما أنا.. فلم أزل أطيّر..

لم أزل أطيّر!

وهذه الطلقة التى عبر الطيار الشهيد من خلالها حاجز
جاذبية الجسد هى التى جعلته يدخل فى مدار فضائى
لانهائى طائراً لا يكف عن التحليق والطيوان، وهى التى
جعلت صوت الشاعر المنبهر بلقطة الموت الجميل يعلو فى
خشوع:

يا ليتنى يا أيها الطائر ريش فى جناحك الكسير

يا ليتنى بعض الرماد من حريقك المنير

وهى لقطة تصل بفكرة استئناس الموت إلى مدى شعرى بعيد.

وإذا كان الطيار الشهيد قد اختار السباحة اللانهائية فى
فضاء الضوء ، فإن الشهيد السورى فى قصيدة «شهيد لم
يمت» قد رحل رحلة الوداع المؤقتة وسط مهرجان متدفق
من نور المدائن، وخفقات الأجنحة البيضاء، وتلال السمات
البيضاء ، والتلويح بأذرع الوداع:

وجريح أنت فى الليل وحيد

وعلى البعد دمشق

نورها فى الأفق قلب

أبدى الخفق ناقوس يدق

نورها أجنحة بيضاء شدتها على الظلمة ورق

وانتزعت البسمة البيضاء من حمر الجراحات انتزاعاً

ثم لوحث لها ، حركت فى الليل الذراعاً.

ومن هنا ، فإن الجنائز تصير «عرساً» من خلال
احتشاد الضوء واكتساء كل الأشياء المحيطة باللون الأبيض،
لون البهجة والفرح ، فالنور أبيض والأجنحة بيضاء والبسمة
البيضاء، وتختفى الألوان الأخرى فى قلب الأشياء فلا يعلن
عنها. فالليل يوصف محايداً فلا يوصف بالسواد، وإنما
ينخلع عليه ضياء دمشق لكى يحوله إلى بياض، وهو فقط
يأتى هنا لكى يمهد لمناخ الوحدة والسكون. والقلب لا
يوصف بالحمرة، وإنما يأتى هنا من خلال دلالاته الصوتية لا
اللونية فهو يدق علامة على الحياة، وهذا الدق عندما يوضع
تحت مجهر الصوت سوف يصير ناقوساً. وهكذا ، يسعى
التكنيك الشعري من خلال العين والأذن إلى أن يحول
الجنائز إلى «عرس» ، لكنه انطلاقاً من تكنيك شعري آخر
هو تكنيك «الجناس الناقص يتحول «العرس» فى آذاننا وأعيننا
إلى «عرش». وانطلاقاً من هذا الموقف الأخير يتحول «الميت»
إلى ملك يتربع على العرش ويتحول المشيعون إلى «رعاء» ،
ويتحول المشهد كله فليس الموت حالة مهينة جليلة:

كانت الشمس و كنا

فى طريق الشهداء

والهتافات على الافواه نار

ونداء ودماء

وعلى الاكتاف نعش

كان عرس، كان عرش

أنت فيه ملك.. كنا رعايا

هاتفين.. الموت للطاغوت

والمجد لأرواح الضحايا

تحول لحظة عزف الموسيقى العسكرية ، حين يرتاح جثمان الشهيد على أرض الوطن، إلى لحظة تستيقظ فيها الأشياء من غفوتها وتمحى فيها الخطوط الفاصلة بين صور الموت وصور الحياة، وتجسد هذه اللحظة قصيدة «نوبة رجوع» فى ديوان (مرثية للعمل الجميل) وهو ديوان تكثر فيه قصائد الرثاء ويتبدى الموت خلالها فى مشاهد فنية متنوعة^(١).

وتتمثل النغمة المفتاح فى العبارة الشعرية «كأن صوتا ما ينادى» وهى عبارة تتكرر ثمانى مرات فى مجرى القصيدة التى تبلغ سبعة وثلاثين بيتاً؛ أى أن هذه العبارة وحدها تمثل نحو ٢٢٪ من أصوات القصيدة.

وعندما تفتح العبارة فى مفتتح القصيدة، تنبثق الحياة على التوالى فى أربعة مشاهد متوازية ، فأسراب الحمام تعود من وراء الأفق، وتلتقى فى هالة الضوء المحتضر لشمس المغرب لتعب منه آخر حسوة قبل أن تعود إلى مراقدها المؤقتة، والأرض تخلع عنها قميصها الذى احترق من وهج الحرارة فتولد الخضرة فى ظلالها.

وتنفث البراعم العطر فى ثنايا الريح التى كانت سجينة الوهج التى تخف بعد ثقل فيخف معها إيقاع سنابل القمح وقطيع الغنم وأغانى الرعاة. والمشهدان الأخيران من هذه المشاهد الثلاثة ينطلقان من القيد إلى الحرية، على حين يتجه المشهد الأول من الحرية إلى القيد الاختيارى المؤقت، لكن المشاهد الثلاثة تدخل معا فى إطار نظام الدورة المستمرة بين الحركة والسكون ، والتى لا تجعل من أحد الجانبين عدما مطلقا ومن الآخر وجودا مطلقا، وإنما تجعل منهما معا حركة متساوية الجانبين فى الأهمية كحركة العلم الذى يرفرف فلا يتفاضل فيه أحد الوجهين أو أحد الاتجاهين، بقدر ما تحرك الرموز فيه المشاعر النائمة، كما تتم الذبذبة بين الموت والحياة فيكون كل منهما وجهاً للآخر:

كان صوتا ما ينادى

فتعود من وراء الأفق دورة وتفترق!

كان صوتا ما ينادى

تخلع الأرض قميصها الذى احترق

ومن خلال هذا التصور الشعرى لا يصبح الموت النبيل موازيا للحياة فقط، بل هو مواز للحياة الرفيعة التى ينبغى أن تكون تاجا لما سواها ، ولا يصبح الطريق الذى يجتاز حاجز الموت طريق الخط المستقيم الذى يتحرك فى اتجاه واحد من مرحلة الوجود إلى مرحلة العدم ، وإنما يصبح طريقا دائريا يسير على نمط التوالد فى شواهد الكون الكبير كدورات الليل والنهار والشمس والقمر والصيف والشتاء والنور والظلام، لانتختفى واحدة منها إلا لكى تتأهب لميلاد جديد ويدخل موت الشهيد عنصرا فى هذه الدورة الخالدة التى تستعصى على الغناء والتى يتشكل منها نسيج الكون ذاته:

أنت مثل النجم إن غربت حيناً

شدك المشرق من غرب مدارك

أنت غصن

إن ذوت أوراقك الخضراء فصلا

فسترتد إلى فصل اخضرارك.

ولنتذكر أن لون الاخضرار الذى توج الصورة الأخيرة هو لون الحياة نفسه الذى توج اللوحة الأولى فى «مقتل صبى». وإذا كان الضوء قد لعب دور القطرة السحرية التى يتحول لحظة الاحتضار إلى عرس ، ومشهد العرس إلى مجلس العرش وشجوب الشهيد إلى هيبة الملك، فإن «الصوت» فى قصيدة أخرى يلعب دور النغمة المفتاح التى

تخضوضر الظلال فجأة وتنفت البراعم

بخارها العطرى فى قلب السخونة

كان صوتا ما ينادى

تنهض الروح السجينة

دافعة أمامها حقول قمح وأغانى وقطعان غنم

كان صوتا ما ينادى !

فيرفرف العلم

يمطر وحشة وحزنا وحنينا وسكينة

إن هذه النعمة المفتاح التى جاءت لكى تحى لحظة
غياب الشهيد تجعلنا نغيب ، نحن أيضا، لكى نفسح الطريق
للمعالم الخالدة أمام أعيننا، والتى ينبغى أن تتساوى أمامها،
نحن وهو، حضورا أو غيابا:

كان صوتا ما ينادى

نغيب نحن لحظة وتشرق المعالم

وعندما تشرق المعالم سوف نكتشف وجه الحياة
الحقيقى الذى أهدته لنا روح الشهيد ، عندما اختارت لحظة
الغياب المؤقت ، والدخول فى دورة الكون الخالدة التى قد
تساوى فيها الأعراس والمآتم:

كان صوتا ما ينادى

تنصب الأعراس والمآتم

كان صوتا ما ينادى

فيجيب : يا بلادى ! يا بلادى ! يا بلادى.

وكأننا نسمع من جديد رجع صوت أبى العلاء يخاطب
حمائم الأيك :

ثم غردن فى المآتم واندبن

بشجو مع الغوانسى الخراد

وإذا كان استثناس الموت دفع الشاعر لكى يتجاوز
الأعراض وينفذ إلى الجواهر وهو يرقب وداع الراحلين من

زاوية الدورة الكبرى للحياة فيخفف من ملامح الوجه القبيح
المتوارث للموت، أو يكشف حتى عن بعض قسّمات الوجه
الشاحب النبيل له، فإن الزاوية تختلف قليلا عندما يعمد
الشاعر إلى رثاء الأماكن والبلدان وإلى رصد صورة الموت وهو
يدب بخفه الثقيل بين أرجاء المعالم التى شهدت صخب
الحياة لآلاف الأجيال، ويستطيع الشاعر هنا أن يخاطب
شعورا جمعيا تعود تراثه الطويل أن يعزف آلاف الألحان على
هذه النعمة سواء فى رثاء المدائن والممالك أو فى الوقوف
على الأطلال التى تمثل أقدم تقليد فنى عرفه تاريخ الشعر
العربى.

فى قصيدة «بكائية لبلاد النوبة» تبدى صورة شيخ
الموت الثقيل وصورة الصمت والخواء الذى حل بالبلاد،
وهى صورة تنتزع مفرداتها من حقول مضادة للحقول المتوقعة
فى البنية النثرية لمثل هذا الموقف. فإذا كنا نتوقع للوهلة
الأولى أن تنسج الصورة المحزنة للخواء من خلال رسم
الأماكن التى خلّت من الضحكات المجلجلة التى كانت
تعمرها والتى علاها تراب الإهمال والنسيان فاستخت
جنياتها، فإن الشاعر يلجأ إلى نقيض التوقع، فيبكى الدور
لأنها خلّت من بكاء الأطفال وحرمت من غبار الحياة:

لم يتركوا شيئا هنا

فالدور خاوية كان لم تبك فيها طفلة

أو يشتعل فيها غرام

ونظيفة فكانها اغتسلت لتدخل عالما

خلف الغمام.

ومن خلال المنظور نفسه، تبدو لمحات ظلال الفلاة
وتراتيل المعابد من اللمحات المفزعة ؛ لأنها ظلال روح المكان
الأخروى الدالة على اختفاء روح المجاهدة فى المكان الدنيوى
الحى:

وكانما صارت لها روح المكان الآخرى

قبر ظليل فى فلاة

أو معبد ناء تهوم فى زواياه صلاة.

تمشى على الجدران مسدلة الوشاح
وتظل تسعى بين قريتها وبين النهر
تنظر كيف ترتفع المياه
وتضيق أبواب النجاة.

إن صورة الموت هنا غير مستأنسة ؛ لأنها لا تتعلق
بالخلايا المتغيرة التي تحل محلها خلايا أخرى كيلا يختل
التوازن، ولكنها تتعلق بالكيانات الثابتة التي إذا التهمها
الموت، فإنما يلتهم من جسد الوجود ذاته قطعة لا تعود.

إن هذه الروح هي الروح نفسها التي تسرى مرة ثانية
في القصيدة المطولة «مرثية العمر الجميل» التي تراثي طموح
جيل بأكمله تآزر، في بناء طموحه، الملك والمغنى أو القائد
والشاعر ووضعاً شموخ «قرطبة» في التاريخ القديم نصب
أعينهما، ولم يدركا أن كثيراً من عناصر الإحقاق تسعى
بهما نحو قاع «غرناطة» ومصير السقوط.

ولم يكن من الممكن أن ترسم صورة الموت مستأنسة
هنا، ولكنها تأتي واضحة وضوح كلمات المغنى التي
يخاطب بها الملك في أعقاب السقوط:

هذه آخر الأرض

لم يبق إلا الفراق

سأسوى هنا لك قبراً

وأجعل شاهده مزقة من لوائك

ثم أقول سلاماً

زمن الغزوات مضى.. والرفاق

ذهبوا، ورجعنا يتامى.

إن روح الحياة الشاحبة تمتد إلى كل ملامح اللوحة
لتى ترسم للبلاد التي هي على «شك الموت غرقاً، وتختار
لعناصر الضرورية للحياة. وقد صورت خلال رسم اللوحة لها
حظة من لحظات ضعفها وشيخوختها، أو قد فرغت من
لروابط التي تشدها إلى أهدافها فأصبحت طاقة تدمر نفسها
في نهاية المطاف. هاهى صورة الشمس أقوى رموز الحياة وقد
سمت في لحظة شيخوختها بلونها البرتقالي الباهت وهي
شرفة على شط المغيب توشك على الغرق ولا يبقى بها إلا
مق:

لم يتركوا شيئاً

سوى الشمس التي وقفت على شط المغيب

تكسو منازلهم بلون برتقالي غريب

كلما أمعنت فيه

أحسست أن به رmq

وكانما خلف المغيب الخائق المصفر شيء يستغيث

والناس يلتقطون تحت شعاعه صور الفرق

وهاى صورة الرياح القوية العاتية عندما ترسم في
حظة الإشراف على الموت لا ترسم ضعيفة واهنة، وإنما
رسم مكتملة القوة والعتو. ولكنها فقدت الروابط مع الحياة،
هى لم تعد تدفع شراعاً ولا توقد ناراً ولا تهب أنفاساً ولا
جواب مع أحياء تقاومهم ويقاومونها وتنظمهم وينظمونها.
من هنا، فقد فقدت الرياح هدفها وعقلها وأصبحت
تتحاور إلامع الجدران الخاوية وترقب الفرق الوشيك:

لم يتركوا شيئاً هنا..إلا الرياح

جنية البحر التي قد خلفوها فدية للنهر

تبكى فى انتظار مصيرها

الهامش:

(١) قدما من قبل تحليلنا مفصلاً لإحدى هذه القصائد «مرثية لآب
سيرك» فى كتابنا: النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة
المصرية، القاهرة ١٩٨٨.

كتاب: ...
...
...



مركز تحقیق و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران